

UNIVERSITÉ PARIS DIDEROT – PARIS 7
UFR LETTRES, ART, CINÉMA

THÈSE

pour obtenir le grade de

docteur en

histoire et sémiologie du texte et de l'image

présentée et soutenue publiquement

par

Hiroko KAZUMORI

RUINES ET RUINE

DANS L'ŒUVRE DE VICTOR HUGO

Directeur de recherche

M. Guy ROSA

Jury

M^{me}. Claude Millet, Présidente

M. Jean-Marc HOVASSE, rapporteur

M. Franck LAURENT, rapporteur

A Guy Rosa

Toutes nos citations de l'œuvre de Victor Hugo renvoient à l'édition des Œuvres complètes de Victor Hugo, établie, sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, par le Groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo installé à l'Université Paris 7.

Introduction

Le XIX^e siècle naît, dit Hugo, d'une « mère auguste, la Révolution française¹. » Ayant ainsi « liquidé » l'histoire², le siècle s'édifie sur les ruines du vieux monde, et s'arrête tout de suite à mi-chemin : la construction de l'Empire napoléonien est suivie sans transition de son effondrement complet. Le retour de la royauté légitime à son tour se solde bientôt par sa disparition définitive. Les survenues successives de destruction et de reconstruction saturent ainsi le temps de Hugo. Le siècle nouveau-né, dont Hugo se sent partager le destin et se veut la voix, est d'emblée un siècle de ruines ; et de deux manières : engendré par la démolition du passé, la destruction y reste incessamment à l'œuvre. Hugo n'est pas libre de se détourner des ruines, son siècle lui impose leur spectacle.

Comme d'ailleurs à tous ses contemporains. Le thème des ruines, récurrent dans la littérature française dès le siècle précédent, est déjà considéré, au milieu du XIX^e siècle, comme un des clichés romantiques propice à la mise en scène de méditations mélancoliques. Chateaubriand, Lamartine, Nodier, Vigny, Musset, Nerval, d'autres encore, consacrent chacun à sa manière, bien des pages aux descriptions de ruines ; elles devraient être différentes, elles se font si bien écho entre elles, qu'elles finissent par se ressembler toutes. C'est que ces livres, auxquels il faut ajouter quelques œuvres de Hugo d'avant l'exil, partagent un même courant d'idées, dont il faut indiquer ici trois aspects principaux.

La multiplication des images des ruines est d'abord associée au thème en vogue de la fin du monde. Dans le premier tiers du XIX^e siècle, les études de Paul Bénichou³ l'ont montré, les écrivains royalistes mettent souvent en parallèle la catastrophe politique de la Révolution

¹ *William Shakespeare*, III, II, vol. Critique, p. 431.

² La Révolution la Terreur
C'est l'histoire liquidée

Hélas ! c'est la Représaille. (Dossier des *Misérables*, II, vol. Chantier, p. 754.)

³ Paul Bénichou, *Romantismes français*, Gallimard, Quarto, 2 vol., 2003-2004.

et les désastres bibliques du Déluge et de l'Apocalypse. Mais le thème s'affranchit bientôt de son origine, dépasse l'interprétation historique de la Révolution et s'épanouit en eschatologie. En 1811, Nodier réédite l'ouvrage de Grainville, *Dernier Homme*, écrit en 1801, dont Creuzé de Lesser donne en 1831 une version versifiée. Les traductions alimentent la veine: *Heaven and Earth* de Byron, écrit en 1821 et traduit en français (*Le Ciel et la Terre*) par Pichot, en 1823 ; *Les Amours des anges* de Thomas Moore, traduit par Belloc en 1823 ; *Apocalypse révélée* de Swedenborg, publié en France cette même année. La création poétique ne reste pas à l'écart : *Les Visions* de Lamartine, dont le projet remonte en 1824, décrivent la destruction totale de la civilisation. La catastrophe universelle fascine aussi très tôt le jeune Hugo : « Dernier jour du monde » et « Le Déluge » sont écrits en 1816 et ce poème du chaos, du gouffre où s'engloutissent les hommes et leurs œuvres contient plus d'une image qui se développera dans les œuvres ultérieures. En 1817, le poème « Les temps et les cités »⁴, énumère les villes des civilisations disparues et leur ajoute Lutèce, le jour où elle ne sera plus.

En second lieu, les ruines étaient l'objet d'une passion archéologique qui s'était emparée des intellectuels et des écrivains. Le vandalisme de la Révolution a, par réaction, éveillé la conscience des Français à la conservation des monuments historiques, dont la valeur était jusque-là à peine reconnue. Alexandre Lenoir avait rassemblé des objets d'art provenant de biens nationaux et des tombeaux royaux dans la cour du couvent des Petits-Augustins, que

⁴ Ici, l'auteur imagine la chute de Paris et la disparition totale de ses monuments :

Tu tomberas, vaste Lutèce ;
Tes champs où règne la mollesse
Seront un jour des champs déserts ;
Tous ces monuments qu'on renomme,
Qu'a créés et qu'admire l'homme,
Disparaîtront de l'Univers.

« Les temps et les cités », dans « Trois cahiers de vers français », « Œuvre d'enfance et de jeunesse », *Œuvres poétiques I*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 112.

la famille de Hugo, logée depuis 1818 rue Petits-Augustins, pouvait voir de la fenêtre. Une grande série d'ouvrages est publiée de 1820 à 1878 sous la direction du baron Taylor : les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, ont été le premier inventaire, descriptif et illustré, des paysages et des monuments de chaque région de la France. Charles Nodier, initiateur de Hugo en architecture et archéologie, est du nombre des auteurs de cet ensemble monumental de 24 volumes. Hugo lui-même ne tarde pas à participer au mouvement en faveur de la préservation des monuments, d'abord à titre individuel, puis officiel sous la Monarchie de Juillet⁵. Appartiennent en particulier à cette initiative le poème « La Bande noire », publié en 1823, et les deux versions de *Guerre aux démolisseurs !* toutes deux consacrées à la dénonciation du vandalisme toujours en actif en France. La première, en 1825⁶, commence par rendre un hommage désolé aux travaux mentionnés plus haut : « Si les choses vont encore quelque temps de ce train, il ne restera bientôt plus à la France d'autre monument national que celui des *Voyages pittoresques et romantiques* [...]»⁷. La seconde, publiée en 1832 dans *La Revue des deux mondes*, constate que tout reste à faire pour la protection des monuments français : « Il faut le dire et dire haut, cette démolition de la vieille France, que nous avons dénoncée plusieurs fois sous la Restauration, se continue avec plus d'acharnement et de barbarie que jamais⁸. » *Notre-Dame de Paris*, va plus loin dans l'analyse : ajoutant une nouvelle sorte de vandalisme, le vandalisme restaurateur, au vandalisme destructeur, le roman, peut décrire la cathédrale, apparemment intacte, comme une ruine, dépourvue qu'elle est maintenant des ornements et de la vitalité qu'elle avait au Moyen Âge. La note ajoutée au texte en 1832 déclare : « Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale⁹. »

⁵ Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, PUF, 1962, et Roland RECHT dir., *Victor Hugo et le débat patrimonial*, Paris, Somogy, 2003.

⁶ Note 35 de A.R.W. James, *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 734.

⁷ *Guerre aux démolisseurs !* [1825], *Littérature et philosophie mêlées*, vol. Critique, p. 177.

⁸ *Guerre aux démolisseurs !* [1832], *Ibid.*, p. 179.

⁹ Note ajoutée à la huitième édition de *Notre-Dame de Paris*, vol. Roman I, p. 494.

La dernière cause de la vogue des ruines provient de leur mise en parallèle avec la société. Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* se souvient en ces termes éloquentes du temps de la Révolution : « Je ne pourrais mieux peindre la société de 1789 et 1790 qu'en la comparant à l'architecture du temps de Louis XII et de François Ier, lorsque les ordres grecs se vinrent mêler au style gothique, ou plutôt en l'assimilant à la collection des ruines et des tombeaux de tous les siècles, entassés pêle-mêle après la Terreur dans les cloîtres des Petits-Augustins : seulement, les débris dont je parle étaient vivants et variaient sans cesse¹⁰. » Ici l'image de la société délabrée se noue à l'eschatologie révolutionnaire, mais l'assimilation de la société à un édifice en ruines ne se cantonne pas dans la période de la Révolution. La société sortie de la catastrophe révolutionnaire et que les guerres napoléoniennes ont ravagée, est elle aussi comparée à des ruines. Un passage fameux de la *Confession d'un enfant du siècle* décrit le retour des fantômes-émigrés sur les ruines de la société et devient l'une des images archétypales de la Restauration. Plus encore, après la révolution de juillet 1830, qualifiée par Hugo de catastrophe inachevée, on voit le propager en France¹¹ le motif fantasmatique de la ruine virtuelle de la capitale, prémonitoire d'une nouvelle révolution à venir. Dans le *Paris* de Vigny, publié en 1831, c'est l'explosion d'un volcan qui détruit la ville, telle Pompéi brusquement enterrée sous les cendres. Le poème de Hugo, « Dicté après juillet 1830 », s'achève également sur une éruption volcanique dont lave ardente envahit le monde. Catastrophe curieusement ambivalente, on le verra, à la fois destructrice et créatrice¹².

Ainsi le thème des ruines chez Hugo est-il profondément ancré dans la réalité sociale et les mouvements idéologiques et littéraires de son époque. Il ne se réduit pas pour autant au

¹⁰ Chateaubriand, *Mémoire d'outre-tombe*, Edition critique par Jean-Claude Berchet, Deuxième édition revue et corrigée, « La poche », Le livre de poche / Classiques Garnier, 1989-1998, T. 1, L5, Chapitre 14, p. 303.

¹¹ Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française : de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961.

¹² « Elle vient, elle vient, cette lave profonde / Qui féconde les champs et fait des ports dans l'onde. » (« Dicté après juillet 1830 », *Les Chants du crépuscule*, I, vol. Poésie I, p. 690.)

simple reflet de la réalité, ni à une concession faite aux conventions littéraires. De la manière la plus générale, il revêt dans son œuvre deux grands aspects. Tantôt les ruines apparaissent en tant que telles, bien concrètes, et comme objets ; tantôt elles apparaissent au sein de métaphores. Hugo consacre volontiers de longues descriptions aux moindres détails des débris de tels vieux châteaux, imaginaires ou rencontrés au cours de ses voyages ; mais il dépeint également la vision qu'il a d'un mur qui s'effondre dans l'espace cosmique. Il s'intéresse aussi bien à l'architecture médiévale qu'aux rocs dont la nature offre le spectacle. La diversité des ruines hugoliennes demande une nouvelle définition qui leur soit propre. Qu'est-ce que les ruines chez Hugo et –c'est tout un– qu'ont-elles à dire ? La réponse, même simple, à ces questions exige un réexamen de la thématique des ruines. Il ne s'agit donc pas d'établir un inventaire des choses en ruine vues par Hugo, mais de dégager les idées principales qui permettraient de comprendre la présence dans l'œuvre de ruines si nombreuses et si variées.

Plusieurs travaux ont traité, d'une manière directe ou indirecte, du thème des ruines chez Hugo. Dans ses *Études sur le temps humain* Georges Poulet caractérise l'imaginaire du poète par l'apparition alternative de visions du chaos et de constructions babéliques : « l'univers hugolien n'est rien d'autre que cela : un immense entassement de formes sensibles, réfléchi par cet autre entassement, celui des œuvres et des mots¹³. » L'obsession des ruines n'est, selon Poulet, génératrice de la poésie hugolienne que subordonnée à celle du chaos. Georges Poulet propose ainsi interprétation complète de cette vision récurrente chez le poète. Mais au prix d'une extrême généralisation qui risque de lui faire perdre sa pertinence propre et, de notre point de vue, le thème des ruines, ne peut pas être indépendant des autres thèmes ; d'où la nécessité de les observer par rapport à d'autres objets, à d'autres thématiques.

¹³ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Plon, [1952] 2006, p.199.

Le travail de Roland Mortier¹⁴, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, rend compte de l'évolution des représentations poétiques des ruines dans la littérature française jusqu'au XIX^e siècle. Son étude, dont le dernier chapitre est consacré à Hugo, le resitue dans l'histoire de la littérature. Du coup, Mortier limite son analyse à la description des architectures en ruine particulièrement dans les ouvrages d'avant l'exil et ne voit guère plus en elles qu'un prétexte privilégié pour la méditation poétique. Nous pensons au contraire qu'il existe, au-delà des tas de pierres écroulées, au-delà des ruines proprement dites, un schéma mental fondamental de la ruine ou des ruines, du devenir ruine également – ou de cesser de l'être – qui anime et organise la pensée de Hugo. Il faut donc reconsidérer la notion même de ruine dans l'œuvre de Hugo : la sienne dépasse largement celle qui a cours ordinairement. Mais elle ne l'ignore pas et c'est de là qu'il faut partir.

La thématique des ruines est naturellement associée à l'architecture. Jean Mallion¹⁵, dans *Victor Hugo et l'art architectural*, a mis en lumière l'activité de Hugo dans le domaine de la conservation des monuments historiques sous la Monarchie de Juillet, siégeant au *Comité des Monuments inédits* et au *Comité des Arts et Monuments*, de 1835 à 1848. Il montre la passion du « poète archéologue » pour l'architecture, qui le fait s'engager dans la lutte contre le pillage des monuments historiques et pour leur préservation, qui le conduit aussi à développer une réflexion philosophique sur l'architecture, laquelle se cristallise et se formule souvent, ça et là, dans son œuvre. Chantal Brière¹⁶, pour sa part, a mis en évidence les affleurements romanesques de ce regard architectural propre à Hugo. Du point de vue de narrativité particulièrement, sa thèse, *Victor Hugo et le roman architectural*, analyse « l'utilité » de la description des architectures. Tel est le « roman architectural » : il parle

¹⁴ Roland Mortier, *La Poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

¹⁵ Jean Mallion, *Victor Hugo et l'art architectural*, Paris, PUF, 1962.

¹⁶ Chantal Brière, *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Champion, 2007.

d'architecture, il construit des bâtiments, mais lui-même obéit à une construction architecturale complexe (soubassements, ornements, péristyles, voûtes de toutes sortes) dans une osmose réciproque dont le fleuron se nomme Hauteville House, architecture réelle en même temps que livre(s) ouvert(s).

Néanmoins, si le thème des ruines a une intersection avec celui de l'architecture, il ne s'y absorbe pas : il le déborde et, par nature, le contredit largement. Les ruines hugoliennes ont une réalité – et une irréalité – propres. Les resituer dans l'histoire de la littérature comme fait Roland Mortier, rend certes compte de plusieurs de leurs aspects, mais pas de tous loin de là et, par principe, précisément pas de ceux qui sont propres à Hugo. Car, les ruines « réelles », les ruines au sens propre, ne sont qu'une petite partie de la thématique plus ample des « ruines » hugoliennes. Elles sont, dans l'œuvre de Hugo, très souvent imaginaire, irréelles – et vraies, dans la mesure où elles reflètent la réalité du monde. Il les voit pour ainsi dire partout, dans les choses et les êtres : le monde est, aux yeux de Hugo, *imprégné de ruines*. Dans notre recherche, il s'agit moins donc des ruines en général que des ruines imaginées, rêvées ou inventées par Hugo lui-même. Ces dernières revêtent une valeur et une signification spécifiques, en fonction des notions ou des idées auxquelles elles sont associées.

Penser les ruines c'est penser le temps. Traditionnellement, les vieux murs effondrés constatent la durée et disent la fugacité des œuvres humaines. Les ruines hugoliennes le font aussi, mais pas de la manière abstraite qui prévaut chez d'autres. Il arrive qu'elles montrent non seulement le travail destructeur du temps, mais apparaissent comme la figure du temps lui-même, en tant que tel. D'autre part, les ruines évoquent, en général, la décadence et la mort. Or, paradoxalement, certaines ruines hugoliennes semblent plutôt associées à la renaissance et à la vie. Du coup il arrive que, dans l'imaginaire hugolien, des êtres ou des objets qui n'offrent nullement l'apparence de ruines, y soient pourtant assimilés, et que

celles-ci trouvent en retour une certaine positivité, une certaine vitalité. Enfin, à l'inverse du schéma fréquent chez les autres écrivains romantiques des ruines instructives – à Rome, en Grèce...–, les ruines, chez Hugo, ne sont jamais une source de la connaissance. Au lieu d'enrichir le savoir historique et la culture artistique, les ruines hugoliennes sont des énigmes qui mettent à l'épreuve le savoir humain et la pensée.

D'abord parce qu'elles ne sont pas des objets simples ni stables. Non seulement elles apparaissent sous des formes multiples et variées mais elles sont instables jusqu'au point d'être, si l'on peut dire, mouvantes. Elles se métamorphosent, se désagrègent, exposées sans cesse à la force destructrice des éléments. Leurs contours sont changeants. Bien qu'elles semblent solides et éternelles, elles chutent soudain dans un brusque effondrement. Elles qui sont comparées à un édifice inachevé, sont des monuments achevés par une destruction sans fin. Elles qui s'acheminent vers l'anéantissement, demeurent des constructions en perpétuel changement.

Les ruines sont des œuvres de la destruction ; elles n'existent que par la force destructrice qui les fait apparaître : c'est la destruction qui construit. Lorsque les ruines sont détruites, elles ne retournent pas au néant une fois leurs éléments utilisés pour bâtir une autre construction. C'était l'un des motifs principaux du vandalisme au XIX^e siècle ; Hugo le bat constamment en brèche (si l'on ose dire) : la ruine détruite existe, peut-être même est-elle d'autant plus active que le réemploi de ses éléments dispersés semble plus complet et sa désagrégation plus achevée. Pour comprendre les ruines, il faut les voir changer : examiner la ruine en action. Détruire et construire : la simultanéité de ces deux actions opposées, et paradoxalement conjuguées, domine l'image des ruines à travers la totalité de l'univers hugolien.

Si destruction est un synonyme de création, si les choses détruites se recomposent pour prendre une autre forme, la destruction n'est alors rien d'autre qu'un moteur

de-transformation des êtres et des objets. Les ruines sont toutes destinées à l'écroulement, et réciproquement, tout ce qui change de forme est, aux yeux de Hugo, une ruine qui répète à l'infini un mouvement de décomposition et de recomposition. Mais, s'il en est ainsi, des questions surgissent. La destruction est-elle toujours nécessaire et indispensable à un changement du monde ? Si la transformation des éléments, voire celle de la société humaine ou du monde, est purement cyclique, le progrès est-il possible dans un tel univers ?

Notre recherche privilégiera donc un axe d'analyse qui renoue la réflexion « philosophique » de Hugo avec sa conception des ruines et de la ruine. Il ne s'agit pas de l'esthétique ou de la moralité des ruines discutée par plusieurs philosophes depuis le XVIII^e siècle, mais il s'agit d'une vision poétique, susceptible de changer de forme au fur et à mesure d'un mouvement de la pensée, qui pourrait tracer une forme de vérité, autrement que ne le fait la raison.

Les ruines qui hantent un grand nombre d'ouvrages de Hugo ne sont pas de purs décors, ni des prétextes de sa passion de connaissance architecturale. Elles lui servent d'appui pour concrétiser sa pensée sur son siècle, sur l'histoire, inséparable chez lui des lois de l'univers. La ruine en action, qui contient la dualité ou la contradiction, en ne désignant pas la destruction simple, est une figure du *devenir* chez Hugo. Un nouvel examen des ruines et de la ruine permettra d'approfondir l'observation d'un noyau de la création littéraire de Hugo, une vision poétique, qui rend possible sa pensée « philosophique » ; celle-ci, au lieu de construire une théorie cohérente, retourne dans la littérature pour aller au-delà du raisonnement.

Notre étude est constituée de deux parties. Dans la première, nous examinons comment les ruines hugoliennes sont liées à sa pensée sur le temps, la vie et le savoir. Nous voulons montrer que les ruines protéiformes s'offrent comme une image-matrice d'où sort le langage articulé du poète. Dans la deuxième partie, nous nous penchons sur la ruine en action.

Nous envisageons la conception hugolienne de la destruction créatrice et la destruction comme agent de transformation. Notre travail cherchera à éclairer ce que Hugo a espéré de la ruine, au-delà des ruines. Nous analysons la ruine en action comme ce qui apporte la vérité de l'au-delà, comme le moment de la révélation.

PREMIÈRE PARTIE

RUINES

I. Temps

1. Entassement

Les ruines sont les œuvres du temps. Ce sont des objets qui n'apparaissent que par le temps et dans le temps. Ruines et temps vont toujours de pair dans la réflexion de Hugo. La considération du temps appelle la vision des ruines et réciproquement. La ruine n'est pas dissociable de temps, ni l'inverse. Spontanément, Hugo perçoit la ruine comme durée et le temps comme destruction, ou comme construction, et c'est toute la question.

(1) Entassements en harmonie

Il conçoit le temps à travers les images du bloc et de la construction architecturale. Dans son univers, le commencement du temps – correspondant au début de l'histoire biblique – va de pair avec l'aube de la structuration du monde. Avant la Création, l'univers – espace et temps – n'était pas dominé par l'ordre architectural.

Antres noirs du passé, proches de la durée
Sans dates, sans rayons, sombre et démesurée,
Cycles antérieurs à l'homme, chaos, cieux,
Monde terrible et plein d'être mystérieux,
Ô brume épouvantable où les préadamites
Apparaissent, debout dans l'ombre sans limites,
Qui pourrait vous sonder, gouffres, temps inconnus !¹

Avant le commencement de l'histoire humaine, l'univers n'était pas structuré. Les temps préadamites sont ici à l'état de chaos, et sont similaires aux antres ou aux gouffres insondables. Les antres et les gouffres, dans l'optique adoptée par ce poème, ressemblent moins à des édifices qu'au chaos et à la brume sans forme, qui sont négatifs absolus de l'architecture.

Dieu a donné une forme à l'univers, et sa création est représentée, chez Hugo, à

¹ *La Fin de Satan*, Hors de la terre I, vol. Poésie IV de l'édition des *Œuvres Complètes* « Bouquins », dir. J. Seebacher et G. Rosa, 1985, p. 8. Toutes nos références à l'œuvre de V. Hugo sont données dans cette édition.

travers l'image de la construction. Dans sa vision, donner un ordre au chaos, c'est bâtir, et Dieu joue le rôle de maçon.

Peut-être étais-tu là quand Dieu fit l'univers ?
Et sans doute, en ce cas, ta peine fut cruelle
De voir que ce maçon n'avait pas de truelle,
Et qu'il bâtissait l'ombre et l'azur et le ciel,
[...]
Qu'il bâtissait le temps, qu'il bâtissait l'aurore,
Qu'il bâtissait le jour que l'aube épanouit,
[...]².

Dieu est un architecte, car la création n'a pas été accomplie d'un seul coup. L'image de « bâtir » implique la durée, et l'imparfait employé dans ce poème indique, la durée que nécessite la création – la durée existe avant le temps. Bâtir, c'est fonder, construire, entasser des matériaux dans un certain ordre et composer. Dieu, selon la strophe de Hugo, « bâtit » le temps sur terre : le temps en tant que tel s'assimile à un édifice.

Après que Dieu a construit le temps, commence, sur terre, l'histoire de l'Homme. Cette histoire est imaginée – d'après l'image même de la Création – comme une sorte d'entassement fait par les hommes ; ainsi, dans la vision de Hugo, les siècles, ouvrages humains, s'accumulent. L'entassement grandit au fur et à mesure du temps qui passe. C'est une des visions fondamentales, partout constatée dans ses œuvres, particulièrement dans le fameux poème des *Feuilles d'automne* intitulé « La pente de la rêverie » :

Je vis soudain surgir, parfois du sein des ondes,
À côté des cités vivantes des deux mondes,
D'autres villes aux fronts étranges, inouïs,
Sépulcre ruiné des temps évanouis,
Pleines d'entassements, de tours, de pyramides,
Baignant leurs pieds aux mers, leur tête aux cieux humides.
Quelques-unes sortaient de dessous des cités
Où les vivants encor bruissent agités,
Et des siècles passés jusqu'à l'âge où nous sommes
Je pus compter ainsi trois étages de Romes.
[...]

² *Dieu*, L'océan d'en haut, V, vol. Poésie IV, p. 656.

Ainsi, j’embrassais tout : et la terre, et Cybèle ;
La face antique auprès de la face nouvelle ;
Le passé, le présent ; les vivants et les morts³.

L’entassement des époques apparaît ainsi devant le poète⁴, prenant la forme de strates accumulées les unes sur les autres. Les ruines qui représentent le temps ne sont en aucune manière assimilables aux formes des vestiges, c’est-à-dire des monuments datant d’une époque déterminée, traces de ce qui est fini. Au contraire, ces ruines s’accumulent sans cesse, tant que le temps ne cessera de s’écouler.

Or, ce que je voyais, je doute que je puisse
Vous le peindre : c’était comme un grand édifice
Formé d’entassement de siècles et de lieux ;
On n’en pouvait trouver les bords ni les milieux ;
À toutes les hauteurs, nations, peuples, races,
Mille ouvriers humains, laissant partout leurs traces,
Travaillaient nuit et jour, montant, croisant leurs pas,
Parlant chacun leur langue et ne s’entendant pas ;
Et moi je parcourais, cherchant qui me réponde,
De degrés en degrés cette Babel du monde⁵.

La tour de Babel que rencontre le poète est en construction et « mille ouvriers humains » se consacrent à son édification. Le cours du temps est ici mesuré par le progrès de l’érection d’une tour. Les ruines hugoliennes représentent le temps qui sans cesse s’entasse et la première caractéristique de la tour de Babel – « grand symbole de l’architecture » – est qu’elle est en perpétuel devenir. L’entassement des siècles est la

³ « La pente de la rêverie », *Les Feuilles d’automne*, XXIX, vol. Poésie I, p. 633.

⁴ Nous savons que George Poulet, en citant « La pente de la rêverie », souligne l’osmose du temps et de l’espace dans les ouvrages de Hugo : « Le temps n’est donc qu’un second espace ; c’est-à-dire une étendue en profondeur où toutes les images du passé se disposent et s’entassent, et d’où elles peuvent être attirées par le regard comme les images de l’espace. » (Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, 2. *La distance intérieure*, Plon, « Agora », 2006, p. 201) En nous appuyant sur cette analyse de Poulet, nous pouvons penser que le paysage de ce poème est composé à la fois de l’espace et du temps : le temps constituant l’espace, et l’espace comportant le temps. Souvenons-nous ici d’une vision que précise le vers d’un poème de Hugo : « Babel est tout au fond du paysage horrible » (*Dernière gerbe*, LII, vol. Poétique IV, p. 842.). Si nous appliquons l’optique adoptée par « La pente de la rêverie », cette tour de Babel – entassement des temps – est, elle aussi, à la fois l’objet qui prend place dans l’espace et le non-objet, le temps. Et ce qui nous importe davantage, c’est cette matérialisation du temps par l’intermédiaire de l’image des ruines.

⁵ « La pente de la rêverie », *Les Feuilles d’automne*, XXIX, vol. Poésie I, p. 634.

ruine, même s'il ne subit pas la destruction. Il apparaît en tant que ruine parce qu'il restera inachevé à jamais. Le temps continue de s'écouler et de s'entasser, ce qui fait croître les ruines à l'infini.

Dans ce poème, la tour de Babel symbolise davantage le travail continu du genre humain qui agrandit sans relâche l'édifice du temps, que la punition divine. Nous devons alors comprendre que l'expression, « [mille ouvriers humains] ne s'entendant pas », signifie tout simplement que ceux-ci travaillent sans écouter les autres. En effet, dans la partie précédant cette citation, nous trouvons les vers suivants :

Le genre humain complet comme au jour du remords.
Tout parlait à la fois, tout se faisait comprendre, [...] ⁶.

Ce que souligne le poète de « La pente de la rêverie », c'est une unité plutôt qu'un désordre. Il nous semble pertinent de penser que tous les ouvriers parviennent à se faire comprendre, malgré la diversité de leurs langues ; et celle-ci engendre une symphonie qui ressemble au bourdonnement d'une ruche⁷ et qui englobe la tour de Babel. Ainsi, paradoxalement la diversité des langages contribue à donner une unité aux ruines, et ces dernières grandissent comme si elles appartenaient à un seul organisme, ce qui renvoie à l'idée de Hugo sur l'architecture qui pénètre son roman *Notre-Dame de Paris* :

Les grands édifices, comme les grandes montagnes, sont l'ouvrage des siècles. Souvent l'art se transforme qu'ils pendent encore ; *pendent opera interrupta*, ils se continuent paisiblement selon l'art transformé. L'art nouveau prend le monument où il le trouve, s'y incruste, se l'assimile, le développe à sa fantaisie, et l'achève s'il peut. La chose s'accomplit sans trouble, sans effort, sans réaction, suivant une loi naturelle et tranquille. C'est une greffe qui survient, une sève qui circule, une végétation qui reprend⁸.

⁶ *Ibid.*

⁷ Tous les vivants ! – cités bourdonnant aux oreilles
Plus d'un bois d'Amérique ou des ruches d'abeilles, [...].
(*Ibid.*, 632.)
Les cités des vivants résonnaient à la fois
Des murmures du peuple ou du pas des armées, [...].
(*Ibid.*, 633.)

⁸ *Notre-Dame de Paris*, III, I, vol. Roman I, p. 573.

Dans la pensée hugolienne, les grands édifices sont à la fois végétaux et minéraux. Comme des arbres, ils poussent avec abondance, tout en subissant des greffes, mais en même temps, ce sont ces « dépôt [s] »⁹ et ces « résidu [s] »¹⁰ que laissent les flots des siècles – en ce sens, tous les édifices sont des restes, c'est-à-dire des ruines. Cet ensemble de deux images, végétale et géologique, contribue à amplifier le mouvement de croissance des architectures. Dans la citation suivante, l'image des strates va s'associer à l'image d'une ruche :

[...] les plus grands produits de l'architecture sont moins des œuvres individuelles que des œuvres sociales ; plutôt l'enfantement des peuples en travail que le jet des hommes de génie ; le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre. Ainsi font les castors, ainsi font les abeilles, ainsi font les hommes. Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche¹¹.

La ruche est assimilée à la tour de Babel dans la mesure où c'est une construction qui peu à peu va s'accroître par la superposition des couches : la ruche multiplie les alvéoles et la tour entasse les étages. De la même façon, l'accumulation des livres que produit l'imprimerie est comparée à une ruche, puis à la tour de Babel :

C'est la ruche où toutes les imaginations, ces abeilles dorées, arrivent avec leur miel. L'édifice a mille étages. [...] Le genre humain tout entier est sur l'échafaudage. Chaque esprit est maçon. Le plus humble bouche son trou ou met sa pierre. [...] Tous les jours une nouvelle assise s'élève¹².

Cet entassement imaginaire des livres est qualifié de « construction qui grandit et s'amoncelle en spirales sans fin »¹³ et à ce titre, il est considéré comme « la seconde tour de Babel du genre humain »¹⁴. Dans ce roman aussi bien que dans « La pente de la rêverie », l'homme, toujours au travail, apparaît en tant que constructeur de la tour de Babel, et cette tour s'élève comme l'emblème d'une œuvre collective du genre humain

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, V, 2, p. 628.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

et de sa perpétuelle croissance.

Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo affirme que l'intelligence humaine se cristallise dans l'architecture, et que l'on peut lire l'Histoire humaine tout entière à travers un grand édifice. L'on peut y observer une sorte de synchronisation du travail du temps et du travail des hommes : « Le temps est l'architecte, le peuple est le maçon¹⁵. » En effet, ce roman présente, aux yeux des lecteurs, une vision heureuse de l'entassement babélique que réalisent les activités intellectuelles de l'humanité. Bien que l'accumulation des livres soit comparée à la tour de Babel, ici, « l'harmonie résulte du tout »¹⁶. Cependant, dans les ouvrages de Hugo après l'exil, le côté négatif de la tour de Babel nous semble prendre davantage d'importance.

(2) Entassements monstrueux

Comme le montre Claude Millet¹⁷, le « bloc » est la représentation de l'Histoire et du Mal historique dans les œuvres de Hugo. Nous voulons ici observer ses variantes : des entassements pêle-mêle de choses, énormes et pesants, mais sans aucune unité. Figurant dans le poème « Pleine mer », le bateau Léviathan appelé « Babel des mers »¹⁸ est une ruine flottante qui symbolise « tout le passé ». Les temps et les siècles entiers s'agrègent pour devenir une masse, un obstacle :

Léviathan ; c'est là tout le vieux monde,
Apre et démesuré dans sa fauve laideur ;
Léviathan, c'est là tout le passé : grandeur,
Horreur¹⁹.

Nous comprenons que, de même que la tour de Babel de « La pente de la rêverie », le bateau Léviathan est une ruine qui représente le temps ; il est comparé à cette tour, à l'entassement grandissant au fur et à mesure que le temps passe. En effet, le poème indique exactement le grossissement de ce bâtiment monstrueux de la mer, Léviathan, dont l'aspect est déjà inquiétant :

¹⁵ *Ibid.*, III, 2, p. 574.

¹⁶ *Ibid.*, V, 2, p. 628.

¹⁷ Claude Millet, « Le bloc, événement », *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, Etudes réunies par Claude Millet, Florence Naugrette, et Agnès Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2008, pp. 93-108.

¹⁸ « Pleine mer », *La Légende des siècles, Première série*, vol. Poésie II, p. 806.

¹⁹ *Ibid.*

Le vieillard Océan, qu'effarouche la sonde,
Inquiet, à travers le verre de son onde,
Regardait le vaisseau de l'homme grossissant ;²⁰

Dans la perspective de ce poème, les activités des hommes amassent des débris et construisent des ruines. Le vaisseau Léviathan, à l'inverse de la tour de Babel cohérente se trouvant dans *Notre-Dame de Paris*, est, lui, l'hybride de tous les « débris »²¹ que l'homme a engendrés. Lorsqu'il se présente à la vue, il apparaît comme « quelque chose d'informe et de hideux qui flotte »²², comme « un grand cachalot mort à carcasse de fer »²³, et il n'est qu'un « chaos d'agrès rompus, de poutres, de haubans »²⁴. Ce bateau en ruine, c'est l'agglomérat de tous les maux historiques qui sont ainsi énumérés dans le poème :

Les superstitions étaient d'âpres enceintes
Terribles d'autant plus qu'elles étaient plus saintes ;
[...]
Les rois étaient des tours ; les dieux étaient des murs ;
Nul moyen de franchir tant d'obstacles obscurs ;
Sitôt qu'on voulait croître, on rencontrait la barre
D'une mode sauvage ou d'un dogme barbare ;
Et, quant à l'avenir, défense d'aller là²⁵.

Les « superstitions », les « rois » et les « dieux » sont comparés respectivement aux constructions telles que d'« âpres enceintes », des « tours », des « murs » ; ce sont des ruines du vieux monde ainsi rassemblées afin de construire le vaisseau Léviathan. Cette « Babel des mers » n'est rien d'autre qu'un entassement monstrueux des débris qui sont, pour ainsi dire, des déchets de l'Histoire²⁶.

²⁰ *Ibid.*, p. 807.

²¹ *Ibid.*, p. 805.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 809.

²⁶ Chez Hugo, le Mal historique prend la forme d'une construction architecturale. Citons ici « L'Épilogue » de *L'Année terrible*. Dans la vision du déluge, le « Vieux monde » demande ainsi aux « Flots » de se retirer :

Les vieilles lois, les vieux obstacles, les vieux freins,

Les productions humaines sont ainsi perçues comme un énorme bloc qui s'appesantit sur ses auteurs eux-mêmes. Dans *Les Misérables*, elles s'accumulent sur un seul homme, et, métaphoriquement, sur l'humanité entière. Jean Valjean, dans sa vie de forçat, sent vaguement « une sorte d'entassement effrayant »²⁷ peser sur lui.

À travers les perceptions malades d'une nature incomplète et d'une intelligence accablée, il sentait confusément qu'une chose monstrueuse était sur lui. Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, chaque fois qu'il tournait le cou et qu'il essayait d'élever son regard, il voyait, avec une terreur mêlée de rage, s'échafauder, s'étager et monter à perte de vue au-dessus de lui, avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, dont les contours lui échappaient, dont la masse l'épouvantait, et qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons la civilisation²⁸.

Cet entassement ressemble à la barricade Saint-Antoine, à la ruine chaotique et monstrueuse, qui, construite avec tous ce qui est détruit, est qualifié de « tas d'ordures »²⁹. Les ruines qui pèsent sur Jean Valjean ressemblent également à « la lugubre Tour des Choses », au « mur des siècles ». Ce dernier est, à la fois, « la construction des hommes »³⁰ et « la mesure des siècles »³¹ ; il est l'œuvre engendrée par les activités humaines, et en même temps, il est l'entassement qu'a fait l'Histoire.

Dans le poème « La vision d'où est sorti ce livre », passent l'esprit de l'Orestie et le génie de l'Apocalypse, et aux cris de ces deux esprits, le « mur des siècles » s'effondre. Ce sont des voix qui font écrouler le mur ; autrement dit, aucune force

Ignorance, misère et néant, souterrains
Où meurt le fol espoir, bagnes profonds de l'âme,
L'ancienne autorité de l'homme sur la femme,
Le grand banquet, muré pour les déshérités,
Les superstitions et les fatalités,
N'y touche pas, va-t'en ; ce sont les choses saintes.
Redescends, et tais-toi ! j'ai construit ces enceintes
Autour du genre humain et j'ai bâti ces tours.

(L'Année terrible, « Épilogue », vol. Poésie III, p. 177.) Notons que ces ruines du vieux monde vont être englouties par les flots, tout comme le bateau Léviathan.

²⁷ *Les Misérables*, I, II, 7, vol. Roman II, p. 75.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, V, I, 1, p. 928.

³⁰ « La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, vol. Poésie III, p. 194.

³¹ *Ibid.*

physique ne provoque sa ruine. Dans la pensée de Hugo, l'entassement que fait l'Histoire semble impliquer sa ruine virtuelle pour que l'Histoire elle-même se libère de l'éternelle répétition de l'acte d'entasser. Citons le poème de *Toute la lyre* ; c'est toujours la voix qui défait la tour de Babel pesant sur l'homme:

Quinze cents ans avaient fait sur l'homme la nuit ;
Le vieux monde était là, de ténèbres construit,
 Babel aux spirales sans nombre ;
La Révolution cria : finissons-en !
Et d'un seul coup, ce spectre au pied de paysan
 Fit écrouler toute cette ombre³².

La voix, destructrice du bloc, provient, d'une part, de l'Homme, d'autre part, de Dieu. Citons la suite de ce poème :

La Révolution, qui vient à pas bruyants,
Bras nus, pieds nus, sortait des siècles effrayants
 De la torture et du malaise ;
Elle saignait encor quand elle triomphait ;
C'est du bois du gibet des peuples que Dieu fait
 Les sabots de Quatrevingt-treize.

La Révolution qui « cri[e] » est « sort[ie] des siècles », et elle prend l'apparence de la figure du peuple. Mais lors de la destruction de Babel, intervient Dieu, qui a fait pour le peuple « les sabots de Quatrevingt-treize », lequel permettra aux hommes d'écraser le vieux monde et de marcher en avant sur le chemin du progrès. Comme dans « La vision d'où est sorti ce livre », l'Orestie représente l'Homme et l'Apocalypse appartient à Dieu. Par la force des voix, qui viennent à la fois de l'intérieur du bloc et de l'extérieur, de Dieu, le bloc s'effondre quasiment de lui-même. De la même manière, le vaisseau Léviathan s'enfonce sous les flots par sa propre pesanteur.

Il faut observer la contradiction et se demander pourquoi il existe deux sortes d'entassements, l'un est harmonieux et l'autre monstrueux. Il est probable que c'est une question de point de vue, et que c'est le même fait qui prend ces deux aspects. Cependant, le poème « Pleine mer » invite à chercher la cause qui a fait échouer le vaisseau Léviathan. Sur ce point, Claude Millet nous montre clairement le fait que ce

³² *Toute la lyre*, I, 27, vol. Poésie IV, p. 187.

navire est le symbole du « progrès solitaire » qui, étant incapable de subsister, est voué à la submersion dans la marée de l'Histoire³³. Ajoutons que, selon l'optique adoptée par ce poème, c'est la souffrance des hommes qui les a eux-mêmes pervertis, et dès le début, le progrès de l'humanité a été mené dans le mauvais sens.

Et les hommes, depuis les premiers jours du monde,
Sentant peser sur eux la misère inféconde,
Les pestes, les fléaux lugubres et railleurs,
Cherchant quelque moyen d'amoindrir leurs douleurs,
Pour établir entre eux de justes équilibres,
Pour être plus heureux, meilleurs, plus grands, plus libres,
Plus dignes du ciel pur qui les daigne éclairer,
Avaient imaginé de s'entre-dévorer.
Ce sinistre vaisseau les aidait dans leur œuvre³⁴.

L'ambition des hommes était saine, mais leur moyen était faux. La souffrance, lorsqu'elle est mal orientée, devient la haine ; et c'est cette dernière qui a conduit les hommes à cette forme défectueuse du progrès qui ne sait qu'entasser pêle-mêle les déchets de l'Histoire. À ce propos, le même poème donne une amorce d'analyse :

Construction d'airain aux étages profonds,
Sur qui le mal, flot vil, crachait sa bave infâme,
Plein de fumée, et mû par une hydre de flamme,
La Haine, il [l'ancien monde] ressemblait à ce sombre vaisseau³⁵.

Le vaisseau Léviathan est sorti de l'ancien monde qui est « l'ensemble étrange et surprenant / de faits sociaux, morts et pourris »³⁶, et ce navire reflète la figure de cet ancien monde. Le vaisseau Léviathan, symbolisant ce dernier, est mis en mouvement par la « Haine ». Une « hydre de flamme » identique à la chaudière, la « Haine », est le moteur de ce monstrueux navire.

Dans le cas des *Misérables*, c'est la « haine » éprouvée par Jean Valjean qui lui a montré la vision d'un entassement effrayant :

³³ Claude Millet, « Bateau à vapeur et aéroscaphe : les chimères de l'avenir dans la première série de *La Légende des siècles* », *Victor Hugo 4 : Science et technique, La Revue des lettres modernes*, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 1999.

³⁴ « Pleine mer », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, vol. Poésie II, p. 807.

³⁵ *Ibid.*, p. 809.

³⁶ *Ibid.*

Le point de départ comme le point d'arrivée de toutes ses pensées était la haine de la loi humaine ; cette haine qui, si elle n'est arrêtée dans son développement par quelque incident providentiel, devient, dans un temps donné, la haine de la société, puis la haine du genre humain, puis la haine de la création, et se traduit par un vague et incessant et brutal désir de nuire, n'importe à qui, à un être vivant quelconque³⁷.

Certes, ce n'est pas la haine de Jean Valjean qui a construit l'entassement babélique de la « civilisation », mais il est clair que, dans la pensée de l'auteur, la « haine » est indissociablement liée à l'entassement monstrueux. Dans le poème « Pleine mer », Léviathan apparaît comme une production de la « Haine ». Dans le cas de Jean Valjean, c'est la « haine » elle-même qui rend visible les objets de l'aversion de ce personnage, leur donnant des formes hallucinantes de constructions pêle-mêle de choses et de faits qui « s'étag[ent] et mont[ent] à perte de vue »³⁸. Ainsi, la haine subsiste dans la vision des décombres entassés, ce qui rapproche la ruine de la « haine ». Citons encore dans *Les Misérables*, la description de la barricade Saint-Antoine :

La barricade Saint-Antoine était monstrueuse ; [...] ravinée, déchiquetée, dentelée, hachée, crénelée d'une immense déchirure, contre-butée de monceaux qui étaient eux-mêmes des bastions [...]. De quoi était faite cette barricade ? De l'écroulement de trois maisons à six étages, démolies exprès, disant les uns. Du prodige de toutes les colères, disaient les autres. Elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine, la ruine³⁹.

Ce passage propose une définition de la ruine qui se manifeste en tant que tas de choses détruites : la ruine est la construction de la haine. La « Haine » est la force néguentropique des entassements monstrueux ; elle possède une sorte de force magnétique qui assemble des débris⁴⁰. Hugo semble indiquer ainsi la nécessité de la force entropique qui décomposerait et disperserait les ruines.

³⁷ *Les Misérables*, I, II, 7, vol. Roman III, p. 76.

³⁸ *Ibid.*, p. 75.

³⁹ *Ibid.*, V, I, 1, p. 926.

⁴⁰ Notons que dans la pensée de Hugo, la « haine » est étroitement liée au monstre : « La haine est un monstre » (*L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 436). Dans *Les Travailleurs de la mer*, la pieuvre est le monstre qui hait : « le poulpe hait » ; « le difforme se débat sous une nécessité d'élimination qui le rend hostile ». (*Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, vol. Roman III, p. 280)

2. L'usure

Dans *La Fin de Satan*, la vision de l'effritement d'un bloc massif apparaît comme le système intrinsèque du monde. Dans la partie intitulée « le Gibet », le paysan Psyphax raconte un mythe au docteur Rosmophim. Selon lui, des géants auraient d'abord habité la terre antique ; et il explique ainsi leur énormité : « Leur bâton de voyage ou de défense était / Un chêne qu'ils avaient cassé dans la clairière ; / Et nous pourrions bâtir toute une tour de pierre / Avec un des cailloux qu'ils tenaient dans leur poing⁴¹. » Rosmophim lui répond :

– Oui, dit le docteur, Dieu qui ne s'égare point
En attendant le nombre, exagéra la forme ;
Le monde a commencé par la famille énorme ;
Du groupe gigantesque est né le genre humain ;
Le bloc d'hier sera tas de pierres demain ;
Un géant tient d'abord la place d'une foule ;
Puis, comme la nuée en gouttes d'eau s'écroule,
De génération en génération,
Il s'amoindrit, pullule, et devient nation ;
Et Dieu fait le colosse avant la fourmilière⁴².

La désagrégation et l'amoindrissement sont la loi universelle. Le monde est essentiellement friable ; c'est par l'effritement de la forme originelle, que le monde a abouti à son état actuel.

Le temps, dans l'œuvre de Hugo, est mesuré, quand ce n'est pas par le processus de l'entassement, par le progrès qui s'opère sur les ruines : l'usure. L'exemple le plus éclatant est la vision hugolienne de l'origine du monde. Creusé par les gouttes de pluie, le bloc massif de *Dieu* deviendra les Pyrénées.

Remonte aux premiers jours de ton globe ; voilà
Une muraille : elle est prodigieuse ; elle a
Dix mille pieds de haut, et de largeur dix lieues⁴³.

Au commencement du monde, il y a un bloc énorme. Puis, les gouttes de pluie

⁴¹ *La Fin de Satan, Le Gibet*, II, « Jésus-Christ », 1, « La poutre », vol. Poésie IV, p. 65.

⁴² *Ibid.*, p. 65-66.

⁴³ *Dieu*, Le seuil du gouffre, [XII], vol. Poésie IV, p. 610.

vont petit à petit creuser cet édifice géométrique, et de cette sorte, les Pyrénées, les ruines de la nature, seront achevées.

Dans des millions d'ans, ses pierres ruinées,
Ses moellons croulants seront les Pyrénées⁴⁴.

L'écoulement du temps correspond exactement à l'avancement de l'usure de ce bloc : la ruine du bloc originel se montre comme le chronomètre du temps démesuré. La formation des Pyrénées contraste avec la formation du « mur des siècles » qui se construit, édifié par l'Histoire. La création pyrénéenne consiste dans la diminution tandis que celle du « mur des siècles » consiste dans l'augmentation. La muraille de *Dieu* semble être la figure du temps que Dieu a « bâti », comme nous l'avons vu, lors de la création du monde. Une autre partie destinée à ce recueil inachevé peut se lire comme une explication ou un approfondissement de cette vision :

Les monts sont vieux ; cent fois et cent fois séculaires,
[...]
Leur âge monstrueux épouvante l'esprit ;
[...]
Le temps est un morceau de leur masse ; [...] ⁴⁵.

Formulation einsteinienne très surprenante : le temps est un morceau de la masse des montagnes qui demeurent depuis l'aube de la terre. Dans l'optique de *Dieu*, il y a, tout d'abord, le bloc originel, une sorte de masse du temps que Dieu a « bâti » sur terre. Le mont figurant dans la citation, c'est un bloc du temps qui comporte déjà la totalité du temps qui est destinée à s'écouler sur terre. Ce bloc du temps commence à se désagréger peu à peu ; et comme si des pierres tombaient de la montagne, le « temps » va se désagréger de ce bloc originel ; et ainsi, le temps devient distinct et même palpable.

Dans l'étrange recueil, *Dieu*, le temps n'est pas le donné a priori ; Hugo tente d'aller voir l'univers antérieurement au temps, au moment, si l'on peut dire, où le temps lui-même n'avait pas encore existé. Il invente, avec l'image du bloc tout neuf et intact du temps et avec celle de sa destruction, le moment où commence exactement le temps.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 610-611.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 610.

Cette tentative n'est accomplie qu'à moitié. La nature même de son entreprise devrait conduire le poète à l'échec – il ne serait pas possible de décrire le commencement du temps. Cependant, l'intention de Hugo semble justement consister dans l'écriture de l'impossible. Remarquons le fait que le bloc originel qui se trouve au premier jour du monde n'est pas un rocher brut, mais un bloc maçonné. C'est un « massif colossal de la maçonnerie »⁴⁶, qui ressemble à « un coffre de pierre immense »⁴⁷, « tout neuf, comme bâti d'hier »⁴⁸. Son écriture renvoie le lecteur au moment antérieur à ce qui est écrit dans le poème ; désirant voir le commencement de la Création, le lecteur est obligé de remonter infiniment le temps, afin d'éprouver lui-même l'impossibilité de sa tentative. Dieu, l'Architecte de l'univers, avait déjà maçonné le bloc, même avant que le temps ait commencé à exister ; et ce « coffre de pierre », dès qu'il apparaît à l'origine du monde, renferme déjà « les archives d'une âpre et sombre catastrophe » aussi bien que « tout un monde mort ployé comme une étoffe »⁴⁹.

L'image d'une énorme architecture comparable à cette muraille de *Dieu* se trouve également dans les fragments de ce même recueil ; et le temps humain s'entasse comme s'il rivalisait avec cet immense bloc originel et maçonné⁵⁰.

Que ceux qui cherchent Dieu sachent qu'ils cherchent l'ombre.
 Êtreindre l'infini, c'est le songe du nombre ;
 Saisir l'éternité, c'est le songe du temps.
 Avec vos grains de sable entasser vos instants,
 Faire un monceau de vœux, de systèmes, d'algèbres,
 Devant la pyramide immense des ténèbres,
 [...]
 C'est inutile et fou, [...] ⁵¹.

Cette « pyramide » comporte une affinité avec la muraille de *Dieu*. L'homme,

⁴⁶ *Ibid.*, p. 611.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Le fragment inachevé de *Dieu* semble montrer l'ébauche de cette idée :

Tu mets pierre sur pierre, aujourd'hui sur demain,
 Tu dis : à quoi donc sert ce + ? et tu railles
 L'infini, ces immenses murailles.
 (*Dieu* [Fragments]-I, vol. Chantier, p. 455.)

⁵¹ *Ibid.*, p. 438.

dans son désir d'atteindre l'éternité, accumule des pierres, comme s'il cherchait à rivaliser avec ce bloc immense du temps. Cependant, ces pierres apportées par les hommes ne valent que des grains de sable devant cette architecture de Dieu. D'un côté, Hugo imagine la masse totale du temps qui se désagrège, et qui elle-même diminue lentement par l'usure. De l'autre, il représente le temps humain par l'accumulation des pierres ou des « grains de sable ». Ces pierres peuvent être celles qui sont tombées du bloc originel du temps ; les hommes récupèrent des « morceau [x] » de la masse qui se sont désagrégés, et, en utilisant ces pierres, ils construisent leur édifice. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans œuvres de Hugo, l'acte de construire est souvent comparé à l'action de l'eau qui amoncelle de la boue, et l'architecture est identifiée aux alluvions. La construction humaine est faite par la récupération des fragments du bloc du temps : l'homme construit avec la ruine.

L'homme n'est pas moins destructeur du bloc que les gouttes de pluie qui creusent et qui finiront par achever les Pyrénées. L'homme creuse le bloc. Au fur et à mesure du temps qui passe, le bloc massif sera complètement rongé par les hommes. Dans *L'Archipel de la manche*, dans un de ses chapitres intitulé « *Homo edax* », figure une sorte de prédiction : « L'avenir verra peut-être mettre en démolition les Alpes⁵². » La destruction des Alpes par les hommes indiquerait un degré du progrès historique de l'humanité. Cependant, le thème du creusement de la montagne désigne en même temps la petitesse du travail humain. Citons, du poème « Océan » de *La Légende des siècles*, *Dernière série*, les vers suivants :

Les Alpes sont des géantes
Terribles, fauves, béantes,
L'orage au cou ;
L'homme rit des monts féroces,
Et, taupe, sous les colosses,
Il fait son trou⁵³.

Et, dans le chapitre « *Homo edax* », Hugo écrit : « Globe, laisse faire ta fourmi⁵⁴. » Si la construction, au fond de laquelle Hugo a toujours la vision de la tour de Babel, se présente comme une conquête de l'éternité, le creusement aussi est une vaine

⁵² *L'Archipel de la Manche*, XXII, vol. Roman III, p. 38.

⁵³ « Océan », *La Légende des siècles*, *Dernière série*, XXII, vol. Poésie III, p. 701.

⁵⁴ *L'Archipel de la Manche*, XXII, vol. Roman III, p. 38.

tentative de conquête de la nature, c'est-à-dire de l'œuvre de Dieu. Citons un passage se trouvant dans le texte appelé « La mer et le vent » : « L'homme [...], ce géant d'intelligence et de volonté, est microscopique. [...] La moindre des Alpes, évidée et creusée, suffirait au sarcophage du genre humain⁵⁵. » Creuser la montagne, c'est la détruire de l'intérieur, ce qui n'aboutit qu'à la création d'un sépulcre. Certes, la destruction par les hommes permet une expansion de l'espace humain, mais celle-ci ne sait que renouveler chaque fois la frontière entre les hommes et les éléments, et ne fait que repousser un peu plus les limites qui circonscrivent l'être humain.

L'image du creusement des Alpes rend perceptible les pas du progrès – l'évolution dans le temps – alors que les monts en tant que figure du temps ne permettent jamais à l'homme de leur échapper. L'homme est enfermé à l'intérieur du rocher des monts, d'une ruine, du temps.

Dans l'univers hugolien, il existe deux sortes de ruines. L'une continue de s'entasser à l'infini, et l'autre se construit par la destruction et continue de diminuer. Ces ruines, toutes les deux, représentent le temps. Autrement dit, Hugo perçoit le temps à travers ces deux images contraires ou contradictoires de la ruine. Deux perceptions différentes du temps coexistent dans l'œuvre de Hugo : le temps constructeur et le temps destructeur. L'imaginaire de Hugo matérialise le temps, et les ruines hugoliennes ne sont pas de simples objets utilisés dans la réflexion sur le temps, mais elles représentent la figure du temps et même la matérialité du temps en tant que tel.

3. La ruine et l'ébauche

L'effet du temps, tantôt destructrice, tantôt constructrice, est perceptible sur les ruines ; cependant, ces deux aspects contraires de travail du temps ne sont intelligibles que dans la durée. Hugo rapproche le débris de l'ébauche, deux choses contraires sous le rapport du temps, l'une venant au début d'un processus, l'autre à la fin, mais qui ont en commun des formes incomplètes : « rien ne ressemble à une ruine comme une

⁵⁵ [La mer et le vent], vol. Critique, p. 685.

ébauche »⁵⁶. Le premier est le reste de ce qui a été détruit, et la seconde qui, peu à peu devrait prendre forme, est encore imparfaite. La ruine hugolienne comprend cette double qualité. Elle est à la fois la dernière forme de la chose, orientée vers l'anéantissement, et le germe qui annonce le commencement d'un développement. La tour de Babel réalise de manière exemplaire cette ambiguïté. Détruite à mi parcours de sa construction, c'est très exactement une ébauche ruinée. L'originalité de la conception et de l'imaginaire des ruines chez Hugo tient pour une grande part à ce schéma. Il s'observe dans le projet du *Tas de pierres* :

Qu'y a-t-il dans ce livre ?

Est-ce du passé ?

Est-ce de l'avenir ?

Le lecteur jugera si ce tas de pierres provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction⁵⁷.

Comportant en elle-même les deux termes opposés, la ruine apparaît comme leur lieu de franchissement ; et l'écriture de Hugo engendre un mouvement circulaire dans leur rapport. De cette sorte, la destruction contient en soi une possibilité de reconstruction, et la réduction en poussière implique la reviviscence. De ce fait même, la ruine s'inscrit dans un cycle, permettant ainsi le changement d'une forme à l'autre. Soumise aux effets du temps qui en modifie les contours, elle se présente comme la négation d'un état achevé et figé, tout en supposant pourtant, une perfection virtuelle.

Peut-être est-ce à cette ambivalence, entre ébauche et ruine, que la tour de Babel doit la remarquable fréquence de sa présence dans l'œuvre de Hugo. La même considération permettrait également de rendre compte de son écart comme instinctif envers les monuments récents qui, tout au contraire de l'ébauche-ruine, ne sont ni ébauche ni ruine.

Hugo ne consacre qu'exceptionnellement son œuvre aux édifices réels et neufs, sinon pour exprimer sa désapprobation. Ainsi dans *Guerre aux démolisseurs !* (1832) : « Quant aux édifices qu'on nous bâtit pour ceux qu'on nous détruit, nous ne prenons pas le change, nous n'en voulons pas. Ils sont mauvais. [...] Il [l'auteur] n'a rien de plus

⁵⁶ *Le Rhin*, Lettre dixième, VIII, vol. Voyage, p. 73.

⁵⁷ *Océan, Tas de pierres – plans et projets*, vol. Chantier, p. 487.

doux à dire des monuments en construction⁵⁸. » Ce ne doit pas être une question de goût architectural, puisqu'il arrive à Hugo de témoigner le plus grand intérêt et la plus grande considération pour des monuments dont le moins qu'on puisse dire est qu'ils n'ont rien de beau. Tel est l'éléphant de la Bastille :

Nous disions monument, quoique ce ne fût qu'une maquette. Mais cette maquette elle-même, ébauche prodigieuse, cadavre grandiose d'une idée de Napoléon que deux ou trois coups de vent successifs avaient emportée et jetée à chaque fois plus loin de nous, était devenue historique, et avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire⁵⁹.

La remarque de Guy Rosa éclaire la valeur de cette ébauche en ruines : « Dans ce roman où Paris tient une si grande place, il est curieux que le seul monument décrit soit une négation de monument : maquette ruinée d'un édifice futur et déjà passé, invisible derrière sa palissade et disparue au moment où l'on en parle [...]»⁶⁰.

Deux caractères opposés l'affectent : « provisoire », mais également « historique » et « définitif » ; quelque chose de « grandiose » qui n'est toutefois qu'une « ébauche ». C'est la dégradation d'une esquisse, qui n'a jamais pris une forme fixe, et qui est composée de sa décomposition. La dualité dégagée de la double appellation du monument-maquette, détermine le statut indéfinissable de ce mastodonte – d'ailleurs creux. Le terme « monument » employé par Hugo ne classe guère cette statue en forme d'éléphant parmi les autres œuvres architecturales parisiennes. En effet, l'objet ne désigne pas clairement la fin à laquelle elle est destinée : « On ne savait ce que cela voulait dire⁶¹. » Rien d'étonnant si ce monument n'a aucun visiteur, ni même aucun spectateur : « Peu d'étrangers visitaient cet édifice, aucun passant ne le regardait⁶². »

Hugo qualifie cette chose innommable, sinon par oxymore, de « cadavre grandiose d'une idée de Napoléon », celle-ci est désormais obscure, amenuisée dans la mémoire des hommes. Si c'est une idée immortelle qui revêt ainsi un corps exposé à la dégradation, sa concrétisation obéit à l'exact contraire de ce que postule la construction

⁵⁸ *Guerre aux démolisseurs !* (1832), vol. Critique, p. 187.

⁵⁹ *Les Misérables*, IV, VI, 2, vol. Roman II, p. 755.

⁶⁰ Note de Guy Rosa, dans son édition des *Misérables*, Librairie générale française, « Livre de poche », 2 vol., 1998, p. 1293-1294.

⁶¹ *Les Misérables*, IV, VI, 2, vol. Roman II, p. 755.

⁶² *Ibid.*

d'un monument. On construit un édifice pour que le souvenir de ce qu'il désigne –et qui n'a pas de forme– ne s'efface jamais et l'on y emploie les matériaux inaltérables, granit, bronze. Quelle que soit l'idée que notre éléphant ait été destiné à incarner, il la dément nécessairement. A moins que son propre processus de dégradation ne désigne le délabrement lui-même et, en l'occurrence, celui du fait historique. L'Empire, lui aussi, apparaît comme la réalisation matérielle ébauchée d'« une idée de Napoléon », dont l'existence est désormais perdue à jamais. Ainsi, entre l'Empire et le corps de l'éléphant, à quelques décalages près, s'établit une correspondance de leurs modalités dans l'Histoire. La maquette est « malade » et « croulant[e] » dans la société sous la Restauration ; cette ruine retrace exactement le destin de l'Empire napoléonien dont la fugacité est assimilée à un « châssis de théâtre⁶³ », démonté, puis emporté.

Ceci ne vaut-il que pour Napoléon et son Empire ? Sans doute pas. Dans la poétique de Hugo, le rapprochement de l'édifice en construction avec l'édifice ruiné a valeur universelle : « rien ne ressemble à une ruine comme une ébauche. [...] L'homme n'a pas fini de construire que la nature détruit déjà⁶⁴. » Mais, à un niveau de généralité moins élevée, cela vaut surtout pour l'Histoire. Comme l'éléphant de la place de la Bastille qui constitue une ébauche ruinée, aucune époque, aucune étape de l'Histoire, n'est jamais parvenue à s'accomplir. L'Histoire est une succession d'époques qui commencent et sont détruites par l'arrivée d'une autre. Comme l'empire, la monarchie est une étape éphémère de l'Histoire : « Les Bourbons furent un instrument de civilisation qui cassa dans les mains de la providence⁶⁵. » La succession des monuments construits place de la Bastille dit cette précarité de l'Histoire en un raccourci saisissant :

Ce monument [l'éléphant de la place de la Bastille], rude, trapu, pesant, âpre, austère, presque difforme, mais à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage, a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque [la colonne de Juillet], orné de son tuyau, qui a remplacé la sombre forteresse à neuf tours, à peu près comme la bourgeoisie a remplacé la féodalité⁶⁶.

⁶³ *Ibid.*, IV, I, 1, p. 652.

⁶⁴ *Le Rhin*, Lettre dixième, vol. Voyage, p. 73.

⁶⁵ *Les Misérables*, IV, I, 1, vol. Roman III, p. 653.

⁶⁶ *Ibid.* IV, VI, 2, p. 756.

De même que, dans *Notre-Dame de Paris*, l'histoire de l'architecture racontait celle de la société entière et que chacun de ses styles reflétait fidèlement son époque, de même, dans le passage cité, l'éléphant a disparu pour laisser la place à la colonne de Juillet qui, elle-même s'était substituée à la Bastille. Or la colonne de Juillet, à y bien regarder, ne diffère guère de l'éléphant. Loin de toute monumentalité d'airain, Hugo la saisit au moment où elle est, elle aussi, une ruine-ébauche : « ce monument manqué d'une révolution avortée, était encore enveloppé en 1832 d'une immense chemise en charpente que nous regrettons pour notre part, et d'un vaste enclos en planches, qui achevait d'isoler l'éléphant⁶⁷. » Voici côte à côte la maquette ruinée et la Colonne de Juillet inachevée –ou du moins exposée à un achèvement regrettable. Les ruines-ébauches l'Histoire même.

4. Le destin des ruines

Les ruines, qui n'apparaissent que dans le temps, se présentent, dans l'œuvre de Hugo, comme métaphores des êtres vivants, qui sont eux aussi prisonniers du temps. Le destin des ruines, exposées sans cesse à la destruction, semble assimiler celui du poète et des personnages romanesques.

(1) L'exilé

Il arrive que Hugo s'identifie lui-même aux ruines, ce qui est attesté notamment dans *Odes et Ballade*, dont plusieurs poèmes sont consacrés à la description des ruines. Elles apparaissent alors comme un lieu privilégié pour la méditation du poète solitaire. Le destin de devenir ruine enchante le poète. Nous entendons par destin, le cours des événements qui se déroule dans le temps. Cependant, le sort des ruines, dans les œuvres de Hugo avant l'exil, se présente moins comme la destinée qui règle la vie que comme la négation simple du destin de l'homme : prisonnier du temps et de l'ensemble des événements résultant de causes indépendantes de sa volonté. Dans le cas contraire, le destin des ruines consiste dans l'isolement : étant hors d'usage, les ruines sont

⁶⁷ *Ibid.*

écartées de l'ensemble des circonstances dans lesquelles elles s'inséraient autrefois. Le poète, en visitant les ruines, aspire à s'écarter à la fois de la société et de la vie humaine délimitée par le temps.

Dans cette perspective, nous allons observer quelques poèmes des *Odes et Ballades*. On sait que, dans la littérature française du XIX^e siècle, les ruines se trouvent souvent dans les forêts, cachées par de l'herbe ou des arbres. Chez Hugo, ces derniers jouent le rôle de séparation entre les ruines et la société humaine. C'est seulement leur fervent admirateur qui s'en approche tout en écartant les hautes herbes et le lierre. Par exemple, l'auteur des *Burgraves* raconte comme suit son exploration des ruines : « il [l'auteur] gravissait la montagne et la ruine, brisait les ronces et les épines sous ses talons, écartait de la main les rideaux de lierre, escaladait les vieux pans de mur.⁶⁸ » Les ruines apparaissent comme des lieux qui refusent l'accès aux hommes ; telle est la figure des ruines que le poète désire posséder pour lui seul. Dans le poème intitulé « Aux ruines de Montfort-L'Amaury », le poète s'adresse aux ruines : « Lorsque d'un pas rêveur foulant les grandes herbes, / Je monte jusqu'à vous, restes forts et superbes ! »⁶⁹ et, espérant que lui seul pourra y parvenir, il leur demande : « Écartez de vos murs ceux que leur chute amuse ! / Laissez le seul poète y conduire sa muse »⁷⁰.

Étant isolées, les ruines sont des lieux idéaux pour une vie loin de la société humaine, et le poète manifeste son désir d'y demeurer : « Je vous aime, ô débris ! [...] / Sous vos abris croulants je voudrais habiter, [...] »⁷¹. » L'association du « débris » avec l'« abri » ne se trouve pas dans ce poème par hasard. Dans « La Bande noire », nous remarquons que le « débris » apparaît en tant qu'« abri » de la mémoire de la France : « O débris ! ruines de France, / [...] / Vous que l'honneur eut pour abri⁷² ! » Dans les deux cas, les ruines sont considérées comme des endroits spéciaux qui protègent quelque chose ou quelqu'un de la violence du temps qui passe ou de celle du destin. L'imagination de Hugo, qui barricade les ruines avec de la végétation, forge la vision des ruines qui constitue un monde autre que celui des hommes.

Dans le poème intitulé « Rêve », le poète songe à trouver pour asile une ruine

⁶⁸ Préface des *Burgraves*, vol. Théâtre II, p. 152.

⁶⁹ « Aux ruines de Montfort-L'Amaury », *Odes et Ballades*, V, 18, vol. Poésie I, p. 290.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 291.

⁷¹ *Ibid.*, p. 290.

⁷² « La Bande noire », *Odes et Ballades*, II, 3, vol. Poésie I, p. 128.

éloignée des hommes :

Ami, loin de la ville,
Loin des palais de roi,
Loin de la cour servile,
Loin de la foule vile,
Trouvez-moi, trouvez-moi,

Aux chants où l'âme oisive
Se recueille en rêvant,
Sur une obscure rive
Où du monde n'arrive
Ni le flot ni le vent,

Quelque asile sauvage,
Quelque abri d'autrefois,
Un port sur le rivage,
Un nid sous le feuillage,
Un manoir dans les bois⁷³ !

Dans ce poème, le poète non seulement désire habiter la ruine, mais il rêve aussi de s'assimiler à cette dernière. Après avoir développé les imaginations d'une vie dans les ruines, le poème se termine par des vers suivants :

Ainsi noué en gerbe,
Reverdiront mes jours
Dans le donjon superbe,
Comme une touffe d'herbe
Dans les brèches des tours.

Mais, donjon ou chaumière,
Du monde délié,
Je vivrai de lumière,
D'extase et de prière,
Oubliant, oublié⁷⁴ !

La végétation se présente comme l'indice de la vie éternelle et de la renaissance ; le poète s'imagine, lui aussi, en train de végéter dans les ruines, tout comme l'herbe, pour y être intégré, se retirant ainsi de la société. Le monde lumineux des ruines est presque identifié au monde céleste, et le poète fait corps avec elles, tous

⁷³ « Rêves », *Odes et Ballades*, V, 25, vol. Poésie I, pp. 308-309.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 313.

deux ne faisant alors plus qu'un. Nous pouvons trouver ici une image des ruines idéalisée à tel point qu'elles se rapprochent d'une sorte de Pathmos poétique – une île rocheuse, déserte, et éloignée du monde, où l'apôtre inspiré a eu la révélation divine. Les ruines chez Hugo avant l'exil sont des lieux qui existeraient ailleurs⁷⁵, et il semble que leur destin n'était pas le même que celui de l'homme. Hugo imaginait s'évader de son propre destin en tant que poète mortel vivant dans la société humaine.

Cependant, dans les ouvrages d'après l'exil, l'identification du poète aux ruines prend un autre aspect. L'exil est une expérience intense d'isolement, et Hugo en exil assimile son propre statut à celui de l'écueil qui est une ruine en pleine mer : entouré d'eau, il est isolé au milieu de l'océan et incessamment rongé par les flots. Dans le poème des *Contemplations*, « Écrit en 1855 », l'écueil fait figure d'assise pour le poète, ce dernier étant un naufragé politique.

Je suis sur un rocher qu'environne l'eau sombre
Écueil rongé des flots, de ténèbres chargé,
Où s'assied, ruisselant, le blême naufragé⁷⁶.

La topologie des îles – son lieu d'exil – tend à accentuer l'osmose entre l'île, l'écueil, et le poète lui-même. Si celui-ci ne s'identifie pas directement aux ruines, il semble être un fantôme errant dans l'île en ruine. Le poème « À Jules J. » dans *Les Contemplations* montre clairement l'image qu'il avait de son lieu d'exil :

Aujourd'hui, dans une île, en butte aux eaux sans nombre,
Où l'on ne me voit plus, tant j'y suis couvert d'ombre,
Au milieu de la vaste aventure des flots,
Des rocs, des mers, brisant barques et matelots,
Debout, échevelé sur le cap ou le môle
Par le souffle qui sort de la bouche du pôle,
Parmi les chocs, les bruits, les naufrages profonds,
Morne histoire d'écueils, de gouffres, de typhons,
Dont le vent est la plume et la nuit le registre,
J'erre, et de l'horizon je suis la voix sinistre⁷⁷.

⁷⁵ Dans un autre poème, « Actions de grâce », se lit le même état d'esprit du poète (*Odes et Ballades*, V, 14, vol. Poésie I, p. 283-284.)

⁷⁶ « Écrit en 1855 », *Les Contemplations*, II, V, 4, vol. Poésie II, p. 433.

⁷⁷ *Ibid.*, « À Jules J. », II, V, 8, p. 439.

Certes, dans la dernière partie de cette citation, le poète est réduit à une « voix sinistre », mais les lecteurs remarqueront naturellement l'osmose existant entre l'homme et l'île. Le poète n'est pas visible tant qu'il est « couvert d'ombre », comme si l'on ne parvenait pas à distinguer, dans l'océan, une île recouverte de brume. L'essentiel, c'est que l'image de l'exilé est totalement différente de celle de la ruine croulante : il est « debout ». Il est seul, mais solide et immobile au milieu du déferlement des vagues et des autres spectacles violents de la nature qui se superposent aux convulsions politiques. Si l'exilé passe pour une ruine, ce n'est pas parce qu'il est délabré et effondré, mais parce que tout ce qui se trouvait autour de lui a été démoli, le laissant ainsi résister seul à la destruction :

L'exil est le pays sévère ; là tout est renversé, inhabitable, démoli et gisant, hors le devoir, seul debout, qui, comme un clocher d'église dans une ville écroulée, paraît plus haut de toute cette chute autour de lui⁷⁸.

Les ruines sont dépourvues de tout, et elles exposent leur nudité, c'est-à-dire leur solide charpente ; cela correspond exactement à la figure de l'exilé que Hugo dessine de lui-même :

Un homme tellement ruiné qu'il n'a plus que son honneur, tellement dépouillé qu'il n'a plus que sa conscience, tellement isolé qu'il n'a plus près de lui que l'équité, tellement renié qu'il n'a plus avec lui que la vérité, tellement jeté aux ténèbres qu'il ne lui reste plus que le soleil, voilà ce que c'est qu'un proscrit⁷⁹.

Une fois de plus, ce passage renvoie à l'image de l'écueil en pleine mer, particulièrement celle de l'écueil de Douvres figurant dans *Les Travailleurs de la mer*, dont les rochers, ayant pris la forme d'un H majuscule dressé au milieu de l'océan, présentent « une nudité dans une solitude »⁸⁰. Ainsi, plusieurs aspects du destin des ruines isolées permettent au poète d'identifier sa vie d'exil. Il ne tente plus d'assimiler son être à celui des ruines entourées de végétation comme si elles étaient protégées par cette dernière ; il identifie son destin à celui de la ruine qui subit une perpétuelle

⁷⁸ *Ce que c'est que l'exil*, Actes et paroles II, Pendant l'exil, vol. Politique, p. 399.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 398.

⁸⁰ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11, vol. Roman III, p. 218.

destruction :

L'exil, c'est la goutte qui tombe,
Et perce lentement et lâchement punit
Un cœur que le devoir avait fait de granit ; [...] ⁸¹.

Comme nous l'avons vu, il existe d'une part, des confusions heureuses entre la ruine isolée et le poète solitaire, et d'autre part, on note une analogie entre l'homme exilé et l'île sans cesse dévorée par les flots. Avant son exil, les ruines étaient des lieux indéfinis, qui se trouvaient ailleurs, très loin de la société humaine. Mais, dans la vie d'exilé de Hugo, les ruines deviennent réellement sa demeure. On peut penser que le poète ne cherche plus un lieu d'évasion, et qu'il accepte de vivre le destin des ruines.

(2) Le chosifié

L'homme est chosifié par la nécessité des choses⁸², et, de ce fait, son destin est assimilé à celui des ruines exposées à la force destructrice et destinées à l'anéantissement. Ce phénomène est notamment décrit dans *Les Misérables*. Comme le remarque Guy Rosa, « tout le roman orchestre le motif de la réification de l'humanité par la misère »⁸³. Fantine est une victime ; et ce n'est pas la fatalité venue d'en haut, mais la force des choses – une jupe, des drogues, des lettres, un plafond bas, des étoffes usées – qui « chosifie » l'être de cette femme⁸⁴. Plus encore, dans la métaphore passée dans la langue – c'est toujours G. Rosa qui l'indique – elle est réduite à l'état de chose :

⁸¹ « En quittant Bruxelles », *L'Année terrible*, vol. Poésie III, p. 131.

⁸² À ce sujet, citons le poème des *Contemplations* (« Pleurs dans la nuit », VI, VI, vol. Poésie II, p. 475):

Nous rampons, oiseaux pris sous le filet de l'être ;
Libres et prisonniers, l'immuable pénètre
Toutes nos volontés ;
Captif sous le réseau des choses nécessaires,
Nous sentons se lier des fils à nos misères
Dans les immensités.

⁸³ Guy Rosa, *Les Misérables*, Librairie Générale Française, « Livre de poche », t. I, p. 129, note 3, 1998.

⁸⁴ *Ibid.*, t. I, p. 268, note 1.

« L'hiver change en pierre l'eau du ciel et le cœur de l'homme »⁸⁵ ; « elle est devenue marbre en devenant boue. Qui la touche a froid »⁸⁶. » L'être de Fantine se met au rang des choses, particulièrement de celles qui sont minérales et figées. Cependant, cet être pétrifié n'a rien de solide, il est troué partout jusqu'à en devenir poreux : « Tombe sur elle [Fantine] toute la nuée et passe sur elle tout l'océan ! que lui importe ! c'est une éponge imbibée »⁸⁷. » La comparaison se trouve déjà dans *Notre-Dame de Paris* : « Le cœur humain [...] ne peut contenir qu'une certaine quantité de désespoir. Quand l'éponge est imbibée, la mer peut passer dessus sans y faire entrer une larme de plus »⁸⁸. » L'éponge, c'est-à-dire le squelette d'un zoophyte marin, représente une forme de ruine. L'homme, ayant perdu tout ce qu'il avait, et en proie à la misère la plus extrême, tombe dans un état inerte et sans résistance – il va ainsi avoir l'impassibilité des choses. L'éponge, c'est l'image des ruines animales, qui une fois mortes et desséchées, lorsqu'elles sont replongées dans l'eau, pour ainsi dire, vont revivre encore, n'étant que des squelettes.

Observons aussi que l'assimilation du destin des personnages à celui de la ruine est attestée dans la description de leurs dents. Guy Rosa le signale : « la dégradation physique des misérables a pour premier indice la mauvaise qualité de leurs dents »⁸⁹. On sait que Fantine fait arracher ses dents de devant. Nous voyons ici que les dents correspondent aux pierres des ruines : elles sont dures comme de la pierre. Lorsque l'on perd ses dents, des trous apparaissent dans la bouche. Ayant perdu ses dents, Fantine tombe dans la misère, et finit par s'écrouler totalement. De même, l'apparence d'Éponine évoque celle de la ruine : « la bouche entr'ouverte et dégradée, des dents de moins »⁹⁰. Dans la description d'Éponine, le motif des dents est très important. En mangeant du pain sec qu'elle a trouvé dans la chambre de Marius, elle crie : « – c'est bon, c'est dur ! ça me casse les dents ! » Guy Rosa remarque que « le pain de Marius nourrit, mais casse les dents, comme le dentiste de Fantine »⁹¹. Ajoutons que la misère fait des trous sur les vêtements d'Éponine et les transforme en haillons ; puis elle-même

⁸⁵ *Les Misérables*, I, V, 10, vol. Roman III, p. 145.

⁸⁶ *Ibid.*, I, V, 11, p. 150.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Notre-Dame de Paris*, IX, 15, vol. Roman I, p. 769.

⁸⁹ *Les Misérables*, éd. citée, « Livre de poche », t. II, III, VII, 3, note 3, p. 991.

⁹⁰ *Les Misérables*, III, VIII, 4, vol. Roman II, p. 583.

⁹¹ *Les Misérables*, t. II, III, VIII, 5, éd. citée, « Livre de poche », note 10, p. 1019.

va mourir, son corps troué par une balle. Un autre personnage qui va tomber dans la misère, M. Mabeuf, lui non plus, n'a « plus de dents ni dans la bouche ni dans l'esprit »⁹². Curieusement, dans le roman, les ruines historiques de Waterloo nous renvoient exactement la même image d'une bouche dans laquelle il manque des dents :

On entrevoit dans l'aile ruinée, à travers des fenêtres garnies de barreaux de fer, les chambres démantelées d'un corps de logis en brique ; les gardes anglaises étaient embusquées dans ces chambres ; la spirale de l'escalier, crevassé du rez-de-chaussée jusqu'au toit, apparaît comme l'intérieur d'un coquillage brisé. L'escalier a deux étages ; les anglais, assiégés dans l'escalier, et massés sur les marches supérieures, avaient coupé les marches inférieures. Ce sont de larges dalles de pierre bleue qui font un monceau dans les orties. Une dizaine de marches tiennent encore au mur ; sur la première est entaillée l'image d'un trident. Ces degrés inaccessibles sont solides dans leurs alvéoles. Tout le reste ressemble à une mâchoire édentée⁹³.

Ainsi, à travers cette image de dents tombées, les ruines du champ de bataille et les ruines humaines se font écho dans *Les Misérables*. Il faut noter ici un contraste avec Gillenormand qui possède ses trente-deux dents à l'âge de quatre-vingt-dix ans. Il est un monument du passé, mais pas en ruine : « M. Gillenormand, lequel était on ne peut plus vivant en 1831, était un de ces hommes devenus curieux à voir uniquement à cause qu'ils ont longtemps vécu, et qui sont étranges parce qu'ils ont jadis ressemblé à tout le monde et que maintenant ils ne ressemblent plus à personne⁹⁴. » Le chapitre dans lequel on trouve la dispute entre Marius et Gillenormand est intitulé « Marbre contre granit » ; Gillenormand représente le monument complet et solide bâti en « granit »⁹⁵.

Les hommes soumis au destin des ruines vont perdre, peu à peu, tout ce qu'ils possèdent : tantôt ce sont leurs cheveux, tantôt leurs dents (Fantine, Mabeuf, Eponine). Mabeuf, au début, ignore son destin orienté vers la ruine : « On décline, on descend, on s'écoule, on s'écroule même, sans trop s'en apercevoir⁹⁶. » Et cela continue jusqu'au jour où il perd son premier livre. Le destin de Mabeuf est étroitement lié à celui de sa bibliothèque, et la situation devient telle qu'il se voit obligé de vendre un à un tous ses

⁹² *Les Misérables*, III, V, 4, vol. Roman II, p. 545.

⁹³ *Ibid.*, II, I, 2, p. 244.

⁹⁴ *Ibid.*, III, II, 1, p. 473.

⁹⁵ Notons que le contraste entre Quasimodo et la Esmeralda est qualifié « Grès et cristal » (*Notre-Dame de Paris*, IX, IV, vol. Roman I, p. 762.)

⁹⁶ *Les Misérables*, III, V, 5, vol. Roman II, p. 546.

livres : « Il disait par moments : J'ai pourtant quatre-vingts ans, comme s'il avait je ne sais quelle arrière-espérance d'arriver à la fin de ses jours avant d'arriver à la fin de ses livres⁹⁷. » Le nombre de livres qui lui restent devient une sorte d'instrument de mesure avec lequel il compte le reste de ses jours. Chez lui, un livre est échangé contre un jour de sa vie, et, au fur et à mesure, le nombre de livres de sa bibliothèque diminue : « Le lendemain, le surlendemain, tous les jours, il fallut recommencer, M. Mabeuf sortait avec un livre et rentrait avec une pièce d'argent⁹⁸. » La visibilité du temps est éclatante ; Hugo matérialise le temps par les livres restés dans la bibliothèque. L'homme dans la misère est comme une construction mise sur le chemin de la dégradation, perdant, jour après jour, ses pierres ; il n'est plus qu'une ruine montrant la violence du temps qui passe. Soulignons que, chez Hugo, l'usure correspond au paiement. Citons ici la description du cadavre d'un pendu dans *L'Homme qui rit* ; même après la mort, l'homme doit continuer à payer : « Sa lente désagrégation était un péage. Péage du cadavre à la rafale, à la pluie, à la rosée, aux reptiles, aux oiseaux. Toutes les sombres mains de la nuit avaient fouillé ce mort⁹⁹. »

Ayant perdu tous ses livres et étant désormais vide, la bibliothèque de Mabeuf n'est plus qu'une ruine ; et le destin de la ruine entraîne ce personnage : le jour où il vend son dernier livre, il se dirige vers la barricade pour y mourir. À travers la mort de Mabeuf, on voit l'accomplissement de l'identification du destin de sa vie avec celui de sa bibliothèque. La scène de sa mort sur la barricade évoque la fin d'une vieille bibliothèque évidée : « Le vieillard fléchit sur ses genoux, puis se redressa, laissa échapper le drapeau et tomba en arrière à la renverse sur le pavé, comme une planche, tout de son long et les bras en croix¹⁰⁰. » Ce n'est pas l'effondrement d'un bloc massif, mais l'image de l'écroulement de la bibliothèque dont les planches fléchissant, se disjoignent et tombent, l'une après l'autre. Mabeuf avec « les bras en croix » évoque naturellement la crucifixion ; il est tel le Christ, et aussi, tel une poutre en croix, la

⁹⁷ *Ibid.*, IV, IX, 3, p. 825.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *L'Homme qui rit*, I, I, 6, p. 388-389. La quantité d'argent que l'on possède décide même la vitesse de la corruption du corps : « Les petits, les pauvres gens, les malheureux, quoi ! on les met dans le bas, où il y a de la boue jusqu'aux genoux, dans les trous, dans l'humidité. On les met là pour qu'ils soient plus vite gâtés ! » (*Les Misérables*, III, VIII, 7, vol. Roman II, p. 592.) Les cadavres des misérables seront diminués et anéantis plus vite que ceux des riches.

¹⁰⁰ *Les Misérables*, IV, XIV, 3, vol. Roman II, p. 895.

matière misérable. L'osmose entre le personnage et le meuble, l'homme et la matière, est tel que la mort d'un être humain est décrite par l'image de la chute d'un objet.

Il n'est pas toujours permis aux hommes de pouvoir choisir leur mort ; ils sont obligés de vivre, même lorsqu'ils ont perdu tout ce qu'ils possédaient. Chez l'homme en proie à la misère, « le travail, le salaire, le pain, le feu, le courage, la bonne volonté, tout lui manque à la fois »¹⁰¹ et « alors, toutes les horreurs sont possibles. Le désespoir est entouré de cloisons fragiles qui donnent toutes sur le vice ou sur le crime¹⁰². » Dans les ombres de la misère, ils vivent, tout en se serrant les uns contre les autres, « pâles » et ayant « froid »¹⁰³, comme s'ils formaient une sorte d'agglomération minérale :

Pères, mères, enfants, frères, sœurs, hommes, femmes, filles, adhérent, et s'agrègent presque comme une formation minérale, dans cette brumeuse promiscuité de sexes, de parentés, d'âges, d'infamies, d'innocences. Ils s'accroupissent, adossés les uns aux autres, dans une espèce de destin taudis¹⁰⁴.

L'oppression sociale que subissent les misérables exerce sur eux un effet de « compression »¹⁰⁵, l'« opprimé » étant synonyme de « comprimé » ; les peuples se figent de la même façon que la pression exercée sur les éléments minéraux agrège ces derniers et les transforme en pierre.

Comme nous l'avons vu, d'une part, dans l'œuvre de Hugo, il existe le « destin taudis » qui exerce la force néguentropique et condensatrice¹⁰⁶. Et d'autre part, existe la force entropique qui disperse les ruines. Pendant que Jean Valjean passe plusieurs années au bagne, sa famille disparaît sans laisser aucune trace :

C'est toujours la même histoire. Ces pauvres êtres vivants, ces créatures

¹⁰¹ *Ibid.*, III, VIII, 5, p. 589.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Hugo lui-même emploie ce terme dans un des chapitres consacré à la description consacrée au couvent : « Le couvent est une compression qui, pour triompher du cœur humain, doit durer toute la vie. » (*Ibid.*, IV, III, 4, p. 704.) Selon la note de Guy Rosa, « le mot 'compression' est souvent employé, au XIX^e siècle, dans le sens technique de notre actuelle 'répression' » (note 11, IV, III, 4, p. 1206). Nous y voyons une association d'idées : l'être refoulé est un être humain diminué et réduit au point de devenir pierre par l'effet de « pression ».

¹⁰⁶ Cette force s'exerce, par exemple, dans la Cour des Miracles dans *Notre-Dame de Paris* aussi bien que dans la Jacressarde des *Travailleurs de la mer*.

de Dieu, sans appui désormais, sans guide, sans asile, s'en allèrent au hasard, qui sait même ? chacun de leur côté peut-être, et s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant des têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain. Ils quittèrent le pays. Le clocher de ce qui avait été leur village les oublia ; la borne de ce qui avait été leurs champs les oublia ; après quelques années de séjour au bagne, Jean Valjean lui-même les oublia¹⁰⁷.

La dispersion et la disparition font partie du processus formateur des ruines. Dans *Les Misérables*, la puissance destructrice exerce son effet sur tous les personnages chosifiés¹⁰⁸ par la nécessité de la chose – ceux qui portent un nom aussi bien que les anonymes – et fixe des événements de leur vie de manière irrévocable.

(3) L'Homme pétrifié

Dans *L'Homme qui rit*, Gwynplaine est qualifié de ruine créée par la société : « Gwynplaine était horrible, artificiellement horrible, horrible de la main des hommes, on avait espéré l'isoler à jamais, de la famille d'abord, s'il avait une famille, de l'humanité ensuite ; enfant, on avait fait de lui une ruine¹⁰⁹. » Son visage est défiguré à tel point qu'il est décrit comme s'il était une pierre sculptée en forme de monstre : « C'était le naufrage de la figure humaine dans un mascarón bestial¹¹⁰. » La face défigurée de Gwynplaine pétrifie sa propre existence : « Il était l'Homme qui rit, cariatide du monde qui pleure. Il était une angoisse pétrifiée en hilarité portant le poids d'un univers de calamité, et muré à jamais dans la jovialité, dans l'ironie, dans l'amusement d'autrui ;[...]»¹¹¹. Gwynplaine est l'« Homme » qui représente l'humanité pétrifiée – des images semblables se trouvent dans *Les Misérables* avec Jean Valjean

¹⁰⁷ *Les Misérables.*, I, II, 7, vol. Roman II, p. 71.

¹⁰⁸ Jean Valjean est également un personnage chosifié. Gavroche l'appelle « Monsieur Chose » : « –Et dépêchez-vous, monsieur Chose, puisque mamselle Chosette attend. » (*Les Misérables*, IV, XV, 2, vol. Roman II, p. 915.) À ce sujet, consulter l'article d'Annie Ubersfeld « Nommer la misère », dans *Revue des Sciences humaines*, 1974, réédité dans *Paroles de Hugo*, Messidor, 1985. Nous voudrions ajouter que le même usage de ce mot « chose » se trouve dans *Les Travailleurs de la mer*, dans un chapitre consacré à la Jacressarde : « Pour ne point courir de danger dans cette maison [Jacressarde], il fallait être 'de la chose'. Les laïques sont mal vus. » (*Les Travailleurs de la mer*, I, V, 6, vol. Roman III, p. 135.)

¹⁰⁹ *L'Homme qui rit*, II, II, 5, vol. Roman III, p. 539.

¹¹⁰ *Ibid.*, II, II, 5, p. 538.

¹¹¹ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 759.

aussi bien que dans le poème « Les cariatides » de *La Révolution*. Gwynplaine ou la ruine humaine, représente également l'humanité privée de son intégrité : « L'homme est un mutilé¹¹². » Il est un emblème de l'existence de l'humanité. Le peuple et la foule se réunissent autour de Gwynplaine : « Toujours de nouvelles foules, et toujours la même multitude. Toujours de nouveaux visages et toujours les mêmes infortunes. Une promiscuité de ruines. Chaque soir toutes les fatalités sociales venaient faire cercle autour de sa félicité¹¹³. » Gwynplaine, en tant que comédien, jouit d'une popularité, mais cela ne l'empêche pas d'être écarté à jamais de la société humaine ; Gwynplaine, c'est une âme murée dans son propre corps : « Il y avait, entre les hommes et son visage, un masque, et, entre la société et son esprit, une muraille¹¹⁴. »

Le roman, *L'Homme qui rit*, ayant commencé par l'assimilation du destin de Gwynplaine à celui de la ruine, s'achève par la description d'un écroulement total. La destruction qui porte sur des édifices déjà détruits ne peut être qu'une pulvérisation. L'être Gwynplaine s'effrite dans la chambre des lords : « Gwynplaine assistait à l'effraction définitive de sa destinée par un éclat de rire. L'irréparable était là. On se relève tombé, on ne se relève pas pulvérisé. Cette moquerie inepte et souveraine le mettait en poussière¹¹⁵. » Plus encore, après avoir subi bon nombre d'épreuves et de passions, lorsque Gwynplaine retourne au champ de foire, sur l'ordre de la reine, toutes les baraques en ont été chassées, et il se retrouve seul au milieu du désert : « Dispersion inexorable. Cette redoutable force sociale, en même temps qu'elle le pulvérisait, lui, à la chambre des lords, les avait broyés, eux, dans leur pauvre cabane¹¹⁶. » Gwynplaine cherche à détruire la « muraille » de la société, et tente de lancer un défi aux lords, qui sont eux aussi, des ruines à leur manière. Mais au lieu de faire une fissure dans les vieilles ruines de la société, c'est lui-même qui est fracturé et broyé par ces fantômes du passé.

Dans l'œuvre de Hugo, le destin des ruines et celui des êtres humains sont assimilés. Le poète exilé identifie son destin à celui des ruines qui perdurent en marge de la société. Dans ses romans, plusieurs personnages subissent une réification, et de

¹¹² *Ibid.*, II, VIII, 7, p. 745.

¹¹³ *Ibid.*, II, II, 10, p. 557.

¹¹⁴ *Ibid.*, II, IX, 2, pp. 759-760.

¹¹⁵ *Ibid.*, II, VIII, 7, p. 746.

¹¹⁶ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 755.

cette sorte, ils sont assimilés aux ruines exposées à la force destructrice des éléments. La correspondance entre le destin des hommes et celui des ruines ouvre le thème de ces dernières à celui de la misère de l'humanité. C'est à travers la vision des ruines que Hugo parvient à accepter son propre destin d'exilé, et aussi à penser le destin de l'humanité entière.

Conclusion

Chez Hugo, les ruines ne sont pas de simples objets qui indiquent la fugacité des constructions humaines prises dans le temps, comme elles l'étaient souvent dans la tradition occidentale depuis le XVII^e siècle. Nous avons constaté, dans notre premier chapitre, que les ruines hugoliennes représentent des figures du temps en tant que tel, avec une étonnante visibilité. Pour Hugo, si les ruines sont temporelles, le temps est matériel. Nous avons aussi observé que les ruines hugoliennes servent à la représentation du destin des êtres humains. Les hommes chosifiés des romans sont tous assimilés aux ruines. La comparaison établie entre les ruines et les hommes illustre clairement l'idée de Hugo, qui tente de décrire le monde et la société humaine à travers la vision des ruines. Personne ne peut échapper à son propre destin ni au temps, comme les ruines.

II. Vie

Les ruines en générale sont des constructions hors d'usage et désertes, destinées à la diminution, puis à l'anéantissement. Ce sont les débris d'un édifice, inanimés, qui évoquent la décadence et la mort. Cependant, les ruines hugoliennes semblent déborder souvent la catégorisation conventionnelle – elles semblent douées d'une certaine vitalité.

1. Constructions rectilignes

Dans l'imaginaire de Hugo, il existe une association entre les ruines et les organismes vivants. Dans *Les Misérables*, l'ancien égout de Paris s'assimile aux ruines par son apparence physique : « Tortueux, crevassé, dépavé, craquelé, coupé de fondrières, cahoté par des coudes bizarres, montant et descendant sans logique, fétide, sauvage, farouche, submergé d'obscurité, avec des cicatrices sur ses dalles et des balafres sur ses murs, épouvantable, tel était, vu rétrospectivement, l'antique égout de Paris¹. » Le roman qualifie ce dédale souterrain de Paris, par sa complexité et par sa longueur, d'« intestin de Léviathan », organe assurant la digestion et l'assimilation, où passent toutes sortes de nourritures de la civilisation, en se transformant aux tourteaux ou à l'ordure. *Les Misérables* consacre également les lignes à l'égout moderne ; cependant, bien aménagé et rénové, le nouvel égout de Paris semble avoir perdu on ne sait quoi de vitalité qu'il avait autre fois.

Il est connu que Hugo n'était pas favorable aux architectures contemporaines. On sait qu'il était admirateur du gothique et défavorable, en général, à l'urbanisation de la capitale, qui semblait viser à faire disparaître toutes les ruines de Paris. Il en va de même pour l'architecture souterraine ; il constate, dans la transformation des égouts de Paris, une régression vers le temps classique : « L'égout actuel est un bel égout. Le style pur y règne ; le classique alexandrin rectiligne qui, chassé de la poésie, paraît s'être réfugié dans l'architecture, semble mêlé à toutes les pierres de cette longue voûte

¹ *Ibid.*, V, 2, 4, p. 1000.

ténébreuse et blanchâtre ; chaque dégorgeoir est une arcade². » Cependant, l'auteur ne se limite pas à montrer une telle atmosphère, fade et dépourvue d'intérêt. Au contraire, lorsqu'il en indique la froideur, il ressent quelque chose de sinistre qui attire son attention. L'égout est devenu sain et propre, mais il est « plutôt hypocrite qu'irréprochable »³ ; toutefois, « en dépit de tous les procédés d'assainissement, il exhale une vague odeur suspecte, comme Tartuffe après la confession »⁴. Certes, dans l'égout rénové, « le cloaque n'a plus rien de sa férocité primitive »⁵, mais « les miasmes l'habitent encore »⁶. L'aspect de l'égout nouvellement construit est l'exact contraire de celui des ruines : « Aujourd'hui l'égout est propre, froid, droit, correct. [...] Il est convenable et grisâtre ; tiré au cordeau ; on pourrait presque dire à quatre épingles⁷. »

Les Misérables, outre l'égout moderne, décrit de nouvelles constructions apparues dans la ville de Paris ; c'est le quartier du boulevard de l'Hôpital, là où se trouve la mesure Gorbeau :

[...] partout des baraques et des plâtras, de vieux murs noirs comme des linceuls, des murs neufs blancs comme des suaires ; partout des rangées d'arbres parallèles, des bâtisses tirées au cordeau, des constructions plates, de longues lignes froides, et la tristesse lugubre des angles droits. Pas un accident de terrain, pas un caprice d'architecture, pas un pli. C'était un ensemble glacial, régulier, hideux. Rien ne serre le cœur comme la symétrie. C'est que la symétrie, c'est l'ennui, et l'ennui est le fond même du deuil⁸.

L'ambiance funèbre de ce quartier provient non seulement des couleurs des murs de ses habitations – « vieux mur noir » et « mur neuf blanc », mais aussi de ses constructions composées de lignes droites. Cette image s'oppose à celle des ruines croulantes, des ruelles enchevêtrées comme des « labyrinthes variés »⁹, et aussi comme des « intestins » tortueux de Léviathan ; c'est exactement l'inverse de tout ce qui est

² *Les Misérables*, V, II, 5, vol. Roman II, p. 1001. Sur ce point, Guy Rosa présente une analyse définitive dans son article « L'avenir arrivera-t-il ? – *Les Misérables* roman de l'histoire » (Communication au Groupe Hugo du 20 mai 2006).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Les Misérables*, V, II, 5, vol. Roman II, p. 1001.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, V, 2, 5, p. 1001.

⁸ *Ibid.*, II, IV, 1, p. 342.

⁹ *Ibid.*, II, V, 2, p. 354.

difforme, grotesque, monstrueux, fourmillant et vivant. Il entrevoit dans l'aspect de ce quartier géométrique, une sorte de passage qui pourrait l'amener à un autre monde, sinon hors du monde – les lignes droites supposent l'infini, espace illimité. Dans la nuit, ce quartier « lugubre » devient « sinistre », et son « boulevard dev[ient] tout à coup effrayant » : « Les lignes noires s'enfonçaient et se perdaient dans les ténèbres comme des tronçons de l'infini¹⁰. »

Hugo regrette, avec nostalgie, l'urbanisation de la capitale ; mais la transformation de la ville le déconcerte plus qu'elle ne le déçoit. Il se plaint, avec étonnement, à la disparition du vieux Paris, qui est maintenant devenu « ferme et droit »¹¹. Dans le poème des *Années funestes*, le poète, à la vue de la nouvelle ville, y constate un signe de la mort :

La vieille hydre Lutèce est morte ; plus de rues
Anarchiques, courant en liberté, bourrués,
Où la façade au choc du pignon se cabrant,
Le soir, dans un coin noir faisait rêver Rembrandt ;
[...]
Alignement ! tel est le mot d'ordre actuel.
Paris, percé par toi de part en part en duel,
Reçoit tout au travers du corps quinze ou vingt rues
Neuves, [...]
Que c'est beau ! de Pantin on voit jusqu'à Grenelle !
Ce vieux Paris n'est plus qu'une rue éternelle
Qui s'étire, élégante et belle comme l'I,
En disant : Rivoli ! Rivoli ! Rivoli !¹²

Il s'agit ici, en premier lieu, de la mort de la vieille ville sur laquelle est bâti le nouveau Paris. Le monstre qui serpentait jadis se trouve maintenant raidi, comme un reptile mort qui a été étiré pour être empaillé. En second lieu, le nouveau Paris apparaît comme un homme gravement blessé par des coups d'épée qui traversent et transpercent son corps de part en part. Ce poème comporte un point de vue satyrique à l'égard de cette ville transformée sous le Second Empire, mais le poète reconnaît toujours quelque chose d'infini dans la ligne droite. La rue de Rivoli caricaturée est une « rue éternelle »

¹⁰ *Ibid.*, II, IV, 2, p. 342.

¹¹ *Les Années funestes*, LI, Poésie IV, p. 781.

¹² *Ibid.*

qui étourdit le poète.

D'ailleurs, les deux derniers vers de ce poème tendent à atténuer certains attraits mystérieux de la ligne droite : « L'empire est un damier enfermé dans sa boîte. / Tout, hors la conscience, y suit la ligne droite¹³. » Bien que les lignes droites évoquent l'infini et l'éternel, enfermées et limitées comme sur un damier dans la ville gouvernée par Napoléon III, elles ne savent pas mener les hommes en dehors de ce monde. Malgré un décalage dans le temps, l'urbanisation de la ville et la modernisation de l'égout se font écho ; dans *Les Misérables*, Hugo écrit : « la rue de Rivoli fait école jusque dans le cloaque¹⁴. » À ses yeux, les constructions rigides marquées par les lignes et les angles droits sont associées à la mort. Au contraire, le vieux Paris, avec des « caprice[s] », ses « carrefour[s] méandre[s] », est comparé, si ce n'est à Léviathan, à une bête sauvage et vivante : autrefois, « ce Paris qui, semblable au fauve dans les jungles, / Allongeait ses faubourgs comme un lion ses ongles »¹⁵.

Dans *Les Travailleurs de la mer*, se trouve une autre construction carrée et droite – parmi plusieurs d'autres bâtiments en ruine. C'est la maison des contrebandiers à Plainmont. A première vue, elle sort de notre thème : « Elle n'a rien d'une ruine. Elle est parfaitement habitable¹⁶. » Dans l'univers de ce roman où tout est mouvant et évanescent, la mystérieuse résistance de la maison de Plainmont est singulièrement soulignée : avec ses murs épais et son toit solide, rien n'y manque, même pas une pierre, ni une tuile au toit¹⁷. Cette demeure, d'apparence indestructible, se présente comme l'inverse des ruines, non seulement parce qu'elle est solide et complète, mais aussi, parce que c'est une construction rectiligne : « C'était, au milieu du plateau désert, un bloc obscur, une excroissance symétrique et hideuse, une haute masse carrée à angles rectilignes, quelque chose de semblable à un énorme autel de ténèbres¹⁸. » Elle représente une sorte d'anti-ruine et est associée à la mort. Son intérieur est en « pierre nue »¹⁹, comme si c'était un « sépulcre »²⁰.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Les Misérables*, V, 2, 5, vol. Roman II, p. 1001.

¹⁵ *Les Années funestes*, LI, vol. Poésie IV, p. 781.

¹⁶ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 4, vol. Roman III, p. 119.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, I, V, 5, p. 124.

¹⁹ *Ibid.*, I, V, 4, p. 119.

²⁰ *Ibid.*

Si la construction rectiligne évoque l'image du tombeau, c'est sans doute parce que le cercueil est une longue caisse, toute neuve, toute en lignes et en angles droits. Dans le même sens, le « coffre », dans l'imaginaire de Hugo, possède également les caractéristiques du cercueil. La muraille rectiligne de *Dieu* constituée d'une « vaste géométrie » et « tout[e] neu[ve], comme bâti[e] d'hier » est comparée à un « coffre immense »²¹ renfermant « tout un monde mort ployé comme une étoffe »²² : cette muraille se trouvant à l'origine du monde est déjà un sépulcre – c'est par « les archives d'une âpre et sombre catastrophe »²³ que commence ou recommence le monde.

Dans la scène du Déluge figurant au début de *La Fin de Satan*, la surface de l'eau morne semblable à une « tombe » s'étend sur le monde détruit ; et l'arche de Noé, flottant sur les flots, y est comparée à un « cercueil » :

Par moments, sous la grêle, au loin, on pouvait voir
Sur le blême horizon passer un coffre noir ;
On eût dit qu'un cercueil flottait dans cette tombe²⁴.

Différente de la figure traditionnelle de l'arche bénie, l'arche de *La Fin de Satan* est représentée comme un « coffre noir » qui suggère que les créatures qui y sont enfermées, sont des êtres appartenant à la mort. Certes, il existe une image de l'arche bénie plus ou moins fidèle à celle de la Bible – c'est l'« arche »²⁵ imaginaire se trouvant dans le poème « Plein ciel » qui pourrait amener les hommes au ciel. Cependant, cela n'empêche pas qu'il puisse y avoir des arches qui ne sont pas faites pour sauver les hommes. Dans *La Fin de Satan*, l'arche volante reconstruite par Nemrod avec les matériaux de l'arche de Noé ne lui permettra pas de conquérir le ciel ; elle n'apportera à ce personnage que la mort²⁶. De la même façon, l'ascension de l'arche de « Plein ciel » est arrêtée à mi-chemin, car l'homme est destiné à vivre sur la terre²⁷.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

²⁴ *La Fin de Satan*, « La première page », I, « Entrée dans l'ombre », 4, vol. Poésie IV, p. 10.

²⁵ « [...] comme l'eau jadis, l'air aujourd'hui / Au-dessus de ses flots voit l'arche [...] » (« Plein ciel », *La Légende des siècles, première série*, XIV, II, vol. Poésie II, p. 813).

²⁶ *La Fin de Satan*, Le Glaive, IV, L'Exode de Nemrod, 1, vol. Poésie IV, p. 29-30.

²⁷ Pas si loin ! pas si haut ! redescendons. Restons
L'homme, restons Adam ; mais non l'homme à tâtons,

Dans *Les Travailleurs de la mer*, la maison de Plainmont apparaît à la fois comme un sépulcre et comme une arche. Elle évoque la mort, mais elle procure aux hommes le moyen d'évasion qui leur permettra de vivre. À l'exception de cette maison, ce roman est rempli d'images de ruines : les îles et l'écueil de Douvres sont des ruines de la nature, la Jacressarde, auberge dégradée, est une ruine dont les habitants ressemblent au « tas d'ordure des âmes »²⁸, et même le continent, à cette époque, n'est autre qu'une ruine qu'a faite la Révolution. Étant l'arche salvatrice, cette maison conserve toutefois sa fonction de sépulcre : les hommes qui tentent de s'évader passent par ce lieu de contrebande ; ils y entrent, sont dépouillés complètement de leur identité et repartent vers un autre monde. Ainsi, les images du sépulcre et de l'arche subsistent dans la maison de Plainmont. Opposée aux ruines par son apparence, elle est le point de départ pour sortir des ruines et aller au-delà.

Dans les écrits de Hugo, la mort est suggérée par la présence d'une construction rectiligne tandis que la vie est associée au ruiniforme. Ainsi, l'auteur donne-t-il une forme concrète à la notion abstraite ; c'est la forme, étroitement liée à une idée, qui nourrit son imaginaire. Sous la plume de Hugo, certains objets véhiculent donc la pensée, déviant parfois de leur signification originelle, et commencent à se montrer comme la figure elle-même de l'idée.

Mais non l'Adam tombé ! Tout autre rêve altère
L'espèce d'idéal qui convient à la terre.

(« Plein ciel », *La Légende des siècles, Première série*, XIV, II, vol. Poésie II, p. 817.)

²⁸ *Travailleurs de la mer*, I, V, 6, vol. Roman III, p. 133.

2. Deux barricades

Dans *Les Misérables*, Hugo met en scène d'une manière la plus frappante encore l'opposition des deux types de constructions que nous venons d'observer : les constructions rectilignes et les ruines. On sait que ce roman consacre un long passage aux deux barricades construites en Juin 1848. Ce sont les barricades de Saint-Antoine et du Temple, dont le narrateur souligne le contraste éclatant. En un mot, la barricade de Saint-Antoine est la ruine, et celle du Temple est le sépulcre. Les deux se confondent souvent dans les œuvres de Hugo – la ruine peut être sépulcrale et le sépulcre ruiniforme, mais ici, leur différence est explicite.

La description de la barricade de Saint-Antoine offre tous les caractères de la ruine hugolienne. Elle est ruine, tout d'abord, par sa forme irrégulière et déchiquetée :

La barricade de Saint-Antoine était monstrueuse ; [Elle est] ravinée, déchiquetée, dentelée, hachée, crénelée d'une immense déchirure, contre-butée de monceaux qui étaient eux-mêmes des bastions, poussant des caps çà et là, puissamment adossé aux deux grands promontoires de maisons du faubourg [...]²⁹.

Cette construction est comparée à l'un de ces édifices construits par la mer où Hugo voit des ruines naturelles. Qualifiée d'«*amas gigantesque, alluvion de l'émeute*»³⁰, elle est l'œuvre des flots : «*Si l'océan faisait des digues, c'est ainsi qu'il les bâtirait. La furie du flot était empreinte sur cet encombrement difforme. Quel flot ? La foule*³¹. » Construite ainsi par le mouvement des flots, la barricade de Saint-Antoine en garde l'empreinte : cette masse est le «*vacarme pétrifié*»³², tout comme l'écueil qui évoque la «*tempête pétrifiée*»³³.

En même temps, elle est assimilée à une ruche, l'image archétype de la Babel hugolienne : «*On croyait entendre bourdonner, au-dessus de cette barricade, comme si elle eussent été là sur leur ruche, les énormes abeilles ténébreuses du progrès*

²⁹ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 926.

³⁰ *Ibid.*, V, I, 1, p. 927.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11, vol. Roman III, p. 219.

violent³⁴. » Ayant des « cavernes, [des] excroissances, [des] verrues, [des] gibbosités »³⁵, cette barricade monstrueuse est « démesurée et vivante »³⁶.

Surtout, cette barricade ressemble à une ruine, parce qu'elle est le résultat d'une destruction :

De quoi était faite cette barricade ? De l'écroulement de trois maisons à six étages, démolies exprès, disaient les uns. Du prodige de toutes colères, disaient les autres. Elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine, la ruine³⁷.

La barricade est la construction de la misère dans tous les sens du terme – elle est réalisée par le peuple opprimé, grâce à un assemblage de toutes sorte d'objets de rebut. Ainsi, la barricade de Saint-Antoine confond-elle totalement les deux gestes contraires de détruire et de construire : « On pouvait dire : qui a bâti cela ? On pouvait dire aussi : qui a détruit cela³⁸ ? »

À l'inverse de la barricade de Saint-Antoine, la barricade du Temple n'a rien d'une ruine ; c'est une construction rectiligne et géométrique :

Ce mur était bâti avec des pavés. Il était droit, correct, froid, perpendiculaire, nivelé à l'équerre, tiré au cordeau, aligné au fil à plomb. [...] L'entablement était mathématiquement parallèle au soubassement. [...] C'était ajusté, emboîté, imbriqué, rectiligne, symétrique, et funèbre. Il y avait là de la science et des ténèbres. On sentait que le chef de cette barricade était un géomètre ou un spectre³⁹.

Le silence domine toute la barricade : « mur immobile et tranquille ; on n'y voyait personne, on n'y entendait rien ; pas un cri, pas un bruit, pas un souffle. Un sépulcre⁴⁰. » La barricade du Temple, c'est une « apparition mystérieuse »⁴¹, qui

³⁴ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 927.

³⁵ *Ibid.*, p. 928.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 926.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 928-929.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 929. Notons que la barricade-muraille du Temple évoque une forme architecturale que Hugo dessine à plusieurs reprises dans ses œuvres : c'est une « sorte de trait d'union des maisons de droite aux maisons de gauche, comme si la rue avait replié d'elle-même son plus

ressemble au bloc massif et géométrique se trouvant aux premiers jours du monde dans *Dieu*. Souvenons-nous que ce bloc est aussi comparé au « coffre ». Si la barricade du Temple évoque ce bloc à la fois « intact » et « maçonné » de *Dieu*, la barricade Saint-Antoine, elle, ressemble aux Pyrénées, qui sont des ruines de ce bloc rectiligne. Observons encore la description de la barricade du Temple : « Le ciment y manquait sans doute, mais comme à de certains murs romains, sans troubler sa rigide architecture ⁴². » Cette description évoque naturellement celle du temple – la coïncidence du nom mise à part – du poème intitulé « Temple » précisément dans *La Légende des siècles* :

Joie à la terre, et paix à celui qui contemple !
 Écoutez, vous ferez sur la montagne un temple,
 Et vous le bâtirez la nuit pour que jamais
 On ne sache qui l'a placé sur ces sommets ;
 Vous le ferez, ainsi l'ordonne le prophète,
 Du toit aux fondements et de la base au faîte,
 Avec des blocs mis l'un sur l'autre simplement,
 Et ce temple, construit de roche sans ciment,
 Sera presque aussi haut que toute la montagne.
 [...]
 Le ciel ; de l'idéal pétri dans du rocher,
 On ne sait quoi de tendre au fond de cette pierre,
 Une forme de nuit debout sur la frontière
 De l'inconnu, muette et rigide, et pourtant
 D'accord avec le monde immense palpitant,
 L'âme qui fait tout naître et sur qui tout se fonde,
 Voilà ce que ce temple, en son ombre profonde,
 Fera vaguement voir à ceux qui passeront.
 Les autres temples, faits de ce qui se corrompt,
 Bâties avec l'erreur, la démente et la fable,
 Faux et vains, et faisant bégayer l'ineffable,
 Autels que la raison en montant submergea,
 Se seront écroulés depuis longtemps déjà
 Au vaste ébranlement du genre humain en marche ; [...]⁴³.

haut mur pour se fermer brusquement » (*Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 928). Cette structure d'un trait d'union entre deux piliers – H majuscule – se répète dans la forme des deux Douvres où la Durande est emboîtée, et aussi, dans la forme de la cathédrale de *Notre-Dame de Paris*.

⁴² *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 928.

⁴³ *La Légende des siècles, Nouvelle série*, XXVI, « Le temple », vol. Poésie II, pp. 545-546.

De la même façon que la barricade du Temple a été construite avec des pavés entassés et sans ciment, ce temple est construit, « avec des blocs mis l'un sur l'autre simplement », de « roche sans ciment ». Certes, ce temple est « rigide », mais en même temps, il ressemble à un tas de pierre susceptible de se défaire et de s'effondrer. En ce sens, ce temple et la barricade du Temple représentent tous deux les deux faces de l'idée de la construction hugolienne, que nous allons observer dans un chapitre ultérieur. D'ailleurs, les « autres temples » qui sont « faits de ce qui se corrompt » et « bâtis avec l'erreur » sont assimilables au vaisseau Léviathan se trouvant dans le poème « Pleine mer ». Toutes les constructions erronées sont destinées à être submergées. Au contraire, le vrai temple décrit dans ce poème a une affinité avec le navire se trouvant dans le poème « Plein ciel ». Ce bateau qui monte dans l'air est appelé l'« arche », et celle-ci est comparée au « coffre », autrement dit au sépulcre.

Dans l'imaginaire de Hugo, il existe une opposition claire et paradoxale entre les ruines et les sépulcres : la ruine appartient à la vie tandis que le sépulcre appartient à la mort ; cependant, les deux types de constructions se trouvent souvent côte à côte, et comme nous l'avons remarqué au début, elles peuvent être réversible d'une à l'autre. « Tout édifice [est] une pensée⁴⁴. » ; et réciproquement chez Hugo, la pensée prend la forme d'édifices. Le couple de deux sortes d'architectures, les ruines et les constructions rectilignes, se présente dans son œuvre comme grande métaphore de l'univers, deux mondes continuant et opposés qui composent la « vie » hugolienne.

Quoique liées à deux notions contraires, les deux barricades partagent le même destin. À peine ont-elles été construites qu'elles sont sur le point de se faire détruire. De même, une autre forme de barricades se trouvant dans *Les Travailleurs de la mer* ne peut durer que peu de temps. Face à la force de la tempête, et afin de protéger la panse et la machine, Gilliatt construit des barricades dans l'océan⁴⁵. C'est un édifice fait d'une ruine – Gilliatt le construit avec l'épave de la Durande et le rocher détaché de l'écueil – et dès son achèvement, il est exposé à la destruction.

Aucune construction n'est plus éphémère qu'une barricade, cependant, toutes les

⁴⁴ *Ibid.*, p. 639.

⁴⁵ La barricade que construit Gilliatt n'est pas la digue, qui retient les eaux et arrête la force du courant, mais le « brise-lames », qui diminue la force de la lame. Hugo précise que c'est « un appareil de pulvérisation » (II, III, 6, p. 264.)

constructions subissent plus ou moins ce même fatum de destruction. Mais, il faudrait remarquer que, dans l'imaginaire de Hugo, les constructions ne peuvent pas être complètement anéanties, même si elles soient toutes démolies. Une autre barricade, celle de juin 1832, disparaît une fois de l'Histoire, puis elle réapparaît en devenant les deux barricades de juin 1848. Selon l'idée de l'auteur, cette barricade de la rue de la Chanvrerie est une « ébauche »⁴⁶ ou un « embryon »⁴⁷ des « deux barricades colosses »⁴⁸. Les constructions sont détruites, soit par les hommes, soit par le temps ; mais elles se reconstruisent à nouveau. Ce mouvement continu de destruction et de construction constitue le cycle de la « vie » dans l'ouvrage de Hugo.

3. Ruines habitées

Concrétisant en image la conception hugolienne de la vie, les ruines dans l'œuvre de Hugo s'offrent aussi comme espace vitale, comme si elles mettaient pratiquement en l'œuvre leur sens métaphorique. D'une manière générale, on imagine que les ruines sont des endroits déserts et inhabités. Au contraire, Hugo semble se plaire à décrire les ruines comme saturées de vie. On sait que dans *Les Misérables*, l'éléphant de la Bastille héberge en lui les trois enfants sans abri et d'innombrables rats.

Le poème « Le feu du ciel » des *Orientales*, évoque d'abord la tour de Babel comme un lieu inhabité :

Comme un énorme écueil sur les vagues dressé,
Comme un amas de tours, vaste et bouleversé,
Voici Babel, déserte et sombre⁴⁹.

Cependant, à mesure que le regard du poète s'approche de cette tour, le texte la montre grouillante de vies, au point d'en être saturée :

Les boas monstrueux, les crocodiles verts,
Moindre que des lézards sur ses murs entr'ouverts,

⁴⁶ *Les Misérables*, V, 2, vol. Roman II, p. 930.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Les Orientales*, I, « Le feu du ciel », vol. Poésie I, p. 421.

Glissant parmi les blocs superbes ;
Et, colosses perdus dans ses larges contours,
Les palmiers chevelus, pendant au front des tours,
Semblaient d'en bas des touffes d'herbes.

Des éléphants passaient aux fentes de ses murs ;
Une forêt croissait sous ses piliers obscurs
Multipliés par la démence ;
Des essaims d'aigles roux et de vautours géants
Jour et nuit tournoyaient à ses porches béants,
Comme autour d'une ruche immense⁵⁰.

Animaux, oiseaux, reptiles et végétation, tous ces êtres vivants trouvent leur place dans la tour en ruine. Chez Hugo, « Babel, est une ruche »⁵¹ dans laquelle pullulent les essaims de la vie. Mais cette vie est quelque peu particulière. Dans un poème recueilli dans la *Dernière gerbe*, Babel est habitée par des êtres imaginaires, fantastiques, étranges et mystérieux:

Ce spectre est loin. Un dôme, un chaos d'escaliers,
Des terrasses, des ponts, prennent vaguement forme
Dans ce blémissement d'architecture énorme
Montant confusément derrière l'horizon.
Et comme on voit, au bord du toit d'une maison
S'abattre, à la saison des fleurs, à tire-d'aile,
Les pigeons au pied rose ou la vive hirondelle,
Sur son entablement funèbre aux trous profonds,
Viennent du fond du ciel se poser les griffons,
Les hippogriffes noirs, les sphinx volants des rêves
Dont les plumes sans plis ressemblent à des glaives,
Le dragon, sous son ventre étouffant des éclairs,
L'aigle d'apocalypse, et les larves des airs,
Et les blancs séraphins, qu'une aile immense voile,
Farouches, arrivant fatigués d'une étoile⁵².

En montant la tour de Babel et en s'approchant du registre de l'inconnu, le regard du poète croise des êtres que l'on ne rencontre jamais sur terre. Observons une autre tour de Babel, située, elle, au large, dans l'océan. C'est l'écueil Douvres des *Travailleurs de la mer* qui réalise dans la fiction l'image des *Orientales*: « Comme un

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 421-422.

⁵¹ *Notre-Dame de Paris*, III, 1, vol. Roman I, p. 573.

⁵² *Dernière gerbe*, LII, vol. Poésie IV, p. 842.

énorme écueil [...] Voici Babel [...] »⁵³.

Les rochers Douvres à la surface de la mer sont déserts :

Un écueil voisin de la côte est quelquefois visité par les hommes ; un écueil en pleine mer, jamais. Qu'irait-on y chercher ? ce n'est pas une île. Point de ravitaillement à espérer, ni arbre à fruits, ni pâturages, ni bestiaux, ni sources d'eau potable. C'est une nudité dans une solitude. C'est une roche, avec des escarpements hors de l'eau et des pointes sous l'eau. Rien à trouver là que le naufrage⁵⁴.

De loin, les Douvres sont vides, mais si l'on s'en approche, on constate qu'ils sont pleins d'êtres vivants. Sous l'eau, autour des écueils, se trouve le grouillement, le fourmillement d'une vie affreuse :

Les espèces monstrueuses y pullulent. On s'entre-dévore. [...] Des formes épouvantables, faites pour n'être pas vues par l'œil humain, errent dans cette obscurité, vivantes. De vagues linéaments de gueules, d'antennes, de tentacules, de nageoires, d'ailerons, de mâchoires ouvertes, d'écailles, de griffes, de pinces, y flottent, y tremblent, y grossissent, s'y décomposent et s'y effacent dans la transparence sinistre. D'effroyables essaims nageants rôdent, faisant ce qu'ils ont à faire. C'est une ruche d'hydres⁵⁵.

Les deux rochers de Douvres sont les « deux tours naturelles de l'obscurité ville des monstres »⁵⁶ – cette image nous renvoie aux deux tours de Notre-Dame de Paris – et « là, dans une paix affreuse, les ébauches de la vie, presque fantômes, tout à fait démons, vaquent aux farouches occupations de l'ombre »⁵⁷. L'écueil Douvres est une Cour des Miracles de la mer, « ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social »⁵⁸. Ce que l'on rencontre dans les ruines de l'océan, ce sont des êtres qui choquent, qui effrayent le regard, et que seule l'œuvre peut laisser entrevoir aux hommes.

De la même façon que les flots jettent des épaves sur les écueils, à la Jacressarde, des

⁵³ *Les Orientales*, I, « Le feu du ciel », vol. Poésie I, p. 421.

⁵⁴ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11, vol. Roman III, p. 218.

⁵⁵ *Ibid.*, I, VI, 2, p. 152.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁸ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, vol. Roman I, p. 551.

épaves humaines sont rejetées par l'onde du destin : « Ils [les hommes qui logent à la Jacressarde] étaient jetés dans ce gîte par la fatalité, par le voyage, par le navire arrivé la veille, par une sortie de prison, par la chance, par la nuit. Chaque jour la destinée vidait là sa hotte⁵⁹. » La Jacressarde est remplie de monde pendant la nuit, et vide durant la journée : « Dès l'aube, la cour se vidait ; les habitués s'envolaient⁶⁰. » Cette image évoque celle de la Cour des Miracles dont les habitants sont comparés au courant de l'eau des fossés : « égout d'où s'échappait chaque matin, et où venait croupir chaque nuit, ce ruisseau de vice, de mendicité et de vagabondage, toujours débordé dans les rues des capitales »⁶¹. Ce gouffre est mis en parallèle avec celui de Douvres. La « population flottante »⁶² de la Jacressarde ressemble aux êtres obscurs et mystérieux de l'écueil. L'essaim misérable, le « tas d'ordure des âmes »⁶³, est là. L'œil s'aventure dans « la pénombre du hangar », et l'on y distingue « des corps, des formes, des têtes assoupies des allongements inertes, des guenilles des deux sexes, une promiscuité dans du fumier, on ne sait quel sinistre gisement humain »⁶⁴.

Le rocher Douvres, sous l'eau, est troué partout comme une « éponge »⁶⁵ comportant de nombreux « compartiments »⁶⁶ ; il a « des alvéoles comme un guêpier, des tanières comme une ménagerie, des tunnels comme une taupinière, des cachots comme une bastille »⁶⁷. C'est une ruine percée de toutes parts, comme une « ruche ». Telle était déjà la tour de Babel dans *Notre-Dame de Paris*. L'entassement de la production de l'activité intellectuelle de l'humanité y est ainsi décrit : « Le grand symbole de l'architecture, Babel, est une ruche »⁶⁸. Nous pouvons affirmer que la « ruche » de la vie est une des caractéristiques de l'image des ruines chez Hugo.

Les Douvres et la Jacressarde se font écho sur ce point : toutes deux sont des ruines poreuses. Cette dernière est aussi comparée à l'« éponge » : « Tout était à

⁵⁹ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 6, vol. Roman III, p. 134.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁶¹ *Notre-Dame de Paris*, II, 6, vol. Roman I, p. 551.

⁶² *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 6, p. 135.

⁶³ *Ibid.*, p. 133.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 7, vol. Roman III, p. 209, et II, I, 11, vol. Roman III, p. 218.

⁶⁶ *Ibid.*, II, I, 11, p. 219.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Notre-Dame de Paris*, III, 1, vol. Roman I, p. 573.

claire-voie. L'hiver entrait dans la mesure comme l'eau dans une éponge⁶⁹. » Leurs innombrables trous favorisent la vie des créatures monstrueuses qui n'apparaissent pas à la surface de l'eau, et des êtres humains qui vivent dans l'ombre en marge de la société : « Un écueil absolument isolé comme le rocher Douvres attire et abrite les bêtes qui ont besoin de l'éloignement des hommes⁷⁰. » La Jacressarde est une sorte d'écueil social dont les habitants sont comparables aux êtres obscurs et monstrueux des Douvres : « D'où sortaient-ils ? de la société, étant la misère ; de la vague, étant l'écume⁷¹. »

Les ruines structurent le milieu particulier, entouré par les murs croulant, caché et isolé ; et comportant un fourmillement des êtres, réels ou imaginaires, humains ou monstrueux, elles apparaissent, dans l'œuvre de Hugo, comme l'habitat, le monde. La tour de Babel, archétype des ruines hugoliennes, est assimilée à la ruche, composée de nombreux compartiments et pleine de vie. La Babel-ruche, c'est une forme imaginée universelle de l'espace vitale, qui confonde totalement la construction biblique et naturelle, le règne humaine et animal.

4. Constructions vivantes

Comme nous venons de l'observer, les ruines chez Hugo sont souvent animées par leurs habitants. Cependant, non seulement elles s'offrent comme des abris pour les êtres, mais elles semblent aussi elles-mêmes être vivantes.

Dans l'œuvre de Hugo, les ruines sont souvent comparées tantôt à des polypes, tantôt à des madrépores, c'est-à-dire à des zoophytes marins ayant l'aspect d'un minéral. Un des poèmes des *Rayons et les Ombres* décrit comme suit l'intérieur des « Puits de l'Inde », monuments qualifiés d'« effrayantes Babels que rêvait Piranèse »⁷².

Partout, sur les parois du morne monument,
Quelque chose d'affreux rampe confusément ;
Et celui qui parcourt ce dédale difforme,
Comme s'il était pris par un polype énorme,

⁶⁹ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 6, vol. Roman III, p. 135.

⁷⁰ *Ibid.*, I, VI, 2, p. 153.

⁷¹ *Ibid.*, I, V, 6, p. 135.

⁷² *Les Rayons et les ombres*, XIII, vol. Poésie I, p. 960.

Sur son front effaré, sous son pied hasardeux !
Sent vivre et remuer l'édifice hideux⁷³ !

Dans *La Fin de Satan*, la description consacrée à la Bastille associe cette prison à un énorme madrépore. Notons que la Bastille y apparaît comme une ruine virtuelle dans la mesure où elle est destinée à la démolition. Le destin du prisonnier se voit définitivement lié à cette prison-ruine.

Il semble à ce damné qu'il s'enfonce à chaque heure
Plus bas dans la prison, et que, dans lui vivant,
La prison chaque jour pénètre plus avant ;
La Bastille le tient ; hagard, il s'incorpore
À cet épouvantable et hideux madrépore ; [...] ⁷⁴ .

Dans l'imaginaire de Hugo, non seulement le madrépore est un monstrueux être vivant, mais il est aussi carnivore : il capture les hommes, les engloutit et les assimile. Le prisonnier de la Bastille croit, tout d'abord, que c'est lui qui est vivant et qu'il s'enfonce dans une prison minérale et inerte ; mais ensuite, il comprend que c'est un monument vivant qui s'amalgame à lui-même : « il ne sait plus qu'il souffre, il ne sent plus qu'il pleure »⁷⁵. Ainsi s'accomplit l'assimilation de l'homme à la pierre. Le condamné n'arrive plus à se distinguer de sa prison ; « sa vie est à jamais mêlée à ce ciment »⁷⁶.

L'égout de Paris, composé de ramifications souterraines des canaux d'écoulement, ressemble lui aussi par sa forme à un madrépore :

Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloir que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville⁷⁷.

Nous pouvons dire que l'image du madrépore, ou celle de l'éponge, est un avatar de la tour de Babel – plus précisément un « dédale » qui « doubl[e] » Babel⁷⁸ dans *Les Misérables* – qui est également comparée à une ruche, elle-même composée de

⁷³ *Ibid.*, p. 961.

⁷⁴ *La Fin de Satan*, [La Bastille], vol. Poésie IV, p. 150.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Les Misérables*, V, II, 1, vol. Roman II, p. 993.

⁷⁸ *Ibid.*, V, II, 3, p. 996.

nombreuses alvéoles ayant la forme de petits passages. De la même manière, dans *Les Travailleurs de la mer*, le rocher Douvres est assimilé à un madrépore : « c'est une sorte de vaste madrépore sous-marin. C'est un labyrinthe noyé⁷⁹. »

Outre la similitude de forme, l'aptitude à la croissance permet d'identifier l'égout à un madrépore. L'égout de Paris est conçu comme un être vivant qui continue de croître tandis que la ville ne cesse de s'élargir.

Le creusement de l'égout de Paris n'a pas été une petite besogne. Les dix derniers siècles y ont travaillé sans le pouvoir terminer, pas plus qu'ils n'ont pu finir Paris. L'égout, en effet, reçoit tous les contrecoups de la croissance de Paris. C'est dans la terre, une sorte de polype ténébreux aux mille antennes qui grandit dessous en même temps que la ville dessus. Chaque fois que la ville perce une rue, l'égout allonge un bras⁸⁰.

L'égout aussi bien que la ruche est, dans la vision de Hugo, une construction susceptible d'être agrandie à l'infini, et par cette qualité même, il s'assimile aux organismes vivants. Cette analogie semble être une de celles dérivées de la vision fondamentale des ruines hugoliennes : les ruines représentent la vie.

Il est admis qu'il existe une optique animiste chez Hugo qui personnifie souvent les architectures ; l'auteur de *Quatrevingt-Treize* remarque : « La pierre semble quelquefois avoir des yeux étranges. Une statue observe, une tour guette, une façade d'édifice contemple »⁸¹ ; les édifices sont vivants. Mais Hugo va plus loin : dans son univers, c'est la vie elle-même – totalité de la vie universelle – qui prend la forme d'édifices ou de blocs massifs.

Soulignons tout d'abord que le cirque de Gavarnie, qui est une ruine de la montagne, est détruit et tout à la fois construit par des gouttes de pluie. Le poète perçoit dans cette énorme ruine de la nature on ne sait quoi de vitale :

La forme est simple, c'est le cirque ; mais le mur,
À force de grandeur et de vie, est obscur ; [...]⁸²

⁷⁹ *Les Travailleurs de la mer*, I, VI, 1, vol. Roman III, p. 152.

⁸⁰ *Les Misérables*, V, II, 6, vol. Roman II, p. 1002.

⁸¹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 6, vol. Roman III, p. 1062.

⁸² *Dieu*, Le seuil du gouffre, voix XII, vol. Poésie IV, p. 614. L'égout s'associe aussi aux végétaux : « Qu'on imagine Paris ôté comme un couvercle, le réseau souterrain des égouts, vu à vol d'oiseau, dessinera sur les rives une espèce de grosse branche greffée au fleuve. Sur la rive droite l'égout de ceinture sera le tronc de cette branche, les conduits secondaires seront les

Ensuite, citons la description de la tour de Babel qui se trouve dans un poème de *Dernière gerbe* : « Ce n'est pas une tour, c'est le monstre édifice. / Sans pouvoir l'éclairer, le jour sur elle glisse⁸³. » Le mur du cirque est obscur « à force de grandeur et de vie » ; la tour de Babel, qui est moins une tour qu'un monstre, moins une construction inerte qu'un être vivant malformé, ne se laisse jamais éclairer par la lumière. Le cirque de Gavarnie et la tour de Babel sont tous deux marqués par l'obscurité. Le poème des *Contemplations*, « Ce que dit la bouche d'ombre », semble donner une explication à l'obscurité des ruines :

L'âme que sa noirceur chasse du firmament
Descend dans les degrés divers du châtiment
Selon que plus ou moins d'obscurité la gagne.
L'homme en est la prison, la bête en est le bagne,
L'arbre en est le cachot, la pierre en est l'enfer⁸⁴.

Dans l'optique de « Ce que dit la bouche d'ombre », l'« obscurité » est le poids qui entraîne les âmes vers le bas pour les enfermer dans la matière ; et c'est cette obscurité qui leur donne les corps matériels des êtres vivants. Réciproquement, tout ce qui est en apparence minéral ou inerte est, en réalité, vivant : « La ruine, la mort, l'ossement, le décombre, / Sont vivants. Un remord songe dans un débris⁸⁵. » Ainsi, toutes les âmes sont prises dans les ruines ; « La matière, affreux bloc, n'est que le lourd monceau / Des effets monstrueux, sortis des sombres causes⁸⁶. » Les ruines qui représentent la vie sont essentiellement obscures parce qu'elles reflètent l'« obscurité » des êtres et des objets « vivants ».

Dans *La Légende des siècles*, le « mur des siècles »⁸⁷ qui apparaît devant le poète est fait à la fois de « chair » et de « granit », ce qui est difficile à imaginer de manière concrète ; c'est un agglomérat d'êtres vivants minéralisés et de pierres qui

rameaux, et les impasses seront les ramuscules. » (*Les Misérables*, V, II, 2, p. 994.)

⁸³ *Dernière gerbe*, LII, vol. Poésie IV, p. 842.

⁸⁴ « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, II, VI, 26, vol. Poésie II, p. 540.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 548.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Notons que le « mur des siècles » est une ruine, même avant son effondrement, car il est « composé de tout ce qui croula » (« La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles, Nouvelle série, ibid.*, p. 190).

pleurent et qui saignent :

C'était de la chair vive avec du granit brut,
Une immobilité faite d'inquiétude,
Un édifice ayant un bruit de multitude,
[...]
Chaque assise avait l'air vaguement animée ;
[...]
C'était une muraille et c'était une foule ;
Le marbre avait le sceptre et le glaive au poignet,
La poussière pleurait et l'argile saignait,
Les pierres qui tombaient avaient la forme humaine⁸⁸.

Le « mur des siècles » se présente en tant que miroir pour le poète, et ce dernier y voit son reflet ; sa vie est intégrée, elle aussi, dans le chaos minéral et vivant auquel il fait face :

Et sur la vision lugubre, et sur moi-même
Que j'y voyais ainsi qu'au fond d'un miroir blême,
La vie immense ouvrait ses difformes rameaux ;
[...]⁸⁹.

L'image des rameaux donne l'impression que des vaisseaux sanguins d'un énorme corps vivant entourent ce mur :

Quel bras avait construit avec tous les forfaits,
Tous les deuils, tous les pleurs, toutes les épouvantes,
Ce vaste enchaînement de ténèbres vivantes ?
[...]
Je le sondais. Le mal au bien était lié
Ainsi que la vertèbre est jointe à la vertèbre⁹⁰.

Le « mur des siècles », « cette muraille, bloc d'obscurité funèbre »⁹¹, est, comme le poète le souligne lui-même, un « chaos d'êtres »⁹², le « chaos de la vie »⁹³.

Un autre mur rappelle ce mur des siècles. C'est celui, fait de nuages, qui se trouve dans

⁸⁸ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 191.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 190.

⁹³ *Ibid.*, p. 194.

Les Travailleurs de la mer. Ce gros nuage « ressemblant à du granit »⁹⁴ renvoie au motif de la ruine, parce que le temps modifie sa forme, et qu'à la fin, il s'écroule. Cette « grande muraille de nuée »⁹⁵ porteuse de tempête s'approche des Douvres dans une remarquable instabilité formelle :

Le mur de nuages était maintenant un antre. Il y avait des voûtes et des arches. On y distinguait des silhouettes. Des têtes monstrueuses s'ébauchaient ; des cous semblaient se tendre ; des éléphants portant leurs tours, entrevus, s'évanouissaient. [...] Des nappes de nuée ondulaient. On croyait voir des plis de drapeaux. Au centre, sous des épaisseurs vermeilles, s'enfonçait, immobile, un noyau de brouillard dense, inerte, impénétrable aux étincelles électriques, sorte de fœtus hideux dans le ventre de la tempête⁹⁶.

Les nuages laissent apparaître, à chaque instant, l'image d'un édifice, des têtes monstrueuses, des cous qui s'allongent, et des éléphants dans une étonnante hybridation des êtres vivants et des édifices en pierre. Les nuages de foudre entourés d'étincelles électriques évoquent un énorme cœur, organe vital par excellence, entouré de ses vaisseaux. Dans la partie la plus obscure des nuages, se trouve un noyau immobile, inerte, ayant la forme d'un fœtus, prémice de vie. Ainsi, Hugo remarque quelque chose de vivant dans les nuages.

Dans son imagination, même les édifices solides se présentent comme un on-ne-sait-quoi d'organique, et l'obscurité des ruines est celle de la vie elle-même. Les ruines chez Hugo sont vivantes, mieux, elles apparaissent dans ses ouvrages comme de grands emblèmes de la vie universelle.

⁹⁴ *Les Travailleurs de la mer*, II, III, 6, vol. Roman III, p. 261.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 263.

5. Renaissance

Pour Hugo, les grands rochers dans la nature, montagnes ou côtes de l'océan, sont aussi des ruines, construites par la destruction. Quelle est la différence entre les ruines des ouvrages humains et celles de la nature ? L'auteur semble la trouver dans une renaissance éternelle des édifices de la nature.

(1) Les ruines de la montagne

Lors de son voyage dans les Alpes en 1825, Hugo se sent très profondément attiré par la vallée de Servoz. Celle-ci est entourée de hautes montagnes couvertes de neige, et elle lui semble « dominée, ou plutôt menacée, par les débris gigantesques d'une montagne qui s'[est] écroul[ée] »⁹⁷. Devant un tel spectacle, il avoue que « cette montagne ruinée effraye le regard et la pensée »⁹⁸. Le bouleversement démesuré ainsi produit dans la nature l'incite à observer précisément la vallée et donne lieu à une réflexion sur la ruine. Il décrit la vallée de Servoz de cette manière :

Les terres, les neiges, les forêts, en se précipitant dans les vallées environnantes, ont mis à découvert ce qu'on pourrait appeler le squelette du mont. Ces blocs de marbre noir veiné de blanc sont ses pieds monstrueux, encore à demi cachés par des masses pyramidales de terres éboulées ; voilà ses ossements de silex, ses bras de granit qui se dressent encore ; et, là haut, au-dessus des nuages, cette large zone de roche calcaire, qui montre à nu ses couches horizontales, c'est le front ridé du géant⁹⁹.

La montagne apparaît tout d'abord comme un énorme cadavre ; mais pour Hugo, ce géant est, en réalité, encore vivant. L'analogie entre les ruines de la nature et le géant semble consister dans leur grandeur aussi bien que dans leur vitalité démesurée.

Combien les monuments de l'homme semblent peu de chose près de ces édifices merveilleux qu'une main puissante éleva sur la surface de la terre, et dans lesquels il y a pour l'âme comme une nouvelle manifestation de Dieu ! Ils ont

⁹⁷ Voyages -1825, Fragments d'un voyage aux Alpes, vol. Voyage, p. 511.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

beau, avec la fuite des années, changer de forme et d'aspect ; leur architecture, sans cesse rajeunie, garde éternellement son type primitif. À ces rochers qui surplombent et se dégradent, succéderont d'autres rochers qui déchireront les nues ; de nouveaux arbres croîtront sans culture où gisent ces troncs morts de vieillesse ; ces torrents s'écoulent, d'autres cataractes s'ouvriront. Depuis des siècles, la physionomie des Alpes n'a pas varié. Les détails passent, l'ensemble reste¹⁰⁰.

D'ordinaire, on constate la renaissance de la nature dans le cycle des saisons, avec le retour du printemps et la floraison après l'hiver, durant lequel toute vie semble éteinte. Cependant, Hugo remarque la vie éternelle de la nature dans les destructions répétitives des rochers ; ceux-ci savent toujours retourner à la forme originelle de la montagne. Autrement dit, le poète découvre l'éternel dans ce qui est changeant mais dont la totalité et le principe ne varient pas. Si des parties de l'édifice de la nature peuvent être détruites et supprimées, elles ne manqueront jamais d'être remplacées. Les ruines de la montagne sont reconstruites par leurs propres éboulements. Telle est la vie impérissable de la ruine naturelle, et c'est ce qui distingue fondamentalement cette dernière de la ruine des édifices humains. Hugo lui-même explicite leur comparaison :

Encore un peu, et tous les monuments de France ne seront plus que des ruines ; encore un peu, et toutes ces illustres ruines ne seront plus que des pierres, et ces pierres ne seront plus que de la poussière. Ici, tout se transforme, rien ne meurt. Une ruine de montagne est encore une montagne. Le colosse a changé d'attitude, voilà tout. C'est qu'il y a dans toutes les parties de la création un souffle qui les anime. Les ouvrages de Dieu vivent, ceux de l'homme durent ; et que durent-ils !¹⁰¹

En 1823, Hugo a composé le poème « La bande noire » dans lequel il manifeste son intérêt pour la conservation des ruines monumentales, puis en 1825, il entreprend un voyage qui l'inspire dans son écriture de la première version de *Guerre aux démolisseurs* ; le passage ci-dessus appartient à cette époque où il commence à manifester son attrait pour l'architecture médiévale et son hostilité au vandalisme qui était en train de ravager la France entière. Mais cette préoccupation ne l'empêche nullement de valoriser la nature au détriment des édifices, promis à disparition quel que

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

soit le soin dont on les entourera.

A ses yeux, le monument de la nature apparaît comme l'inverse du monument de l'homme. La ruine de la nature sait se rebâtir d'elle-même tandis que la construction humaine s'abandonne à la démolition. Dans la nature, la destruction est synonyme de reconstruction ; les ruines des œuvres humaines, elles, même si elles sont dotées d'une vitalité sous la plume de Hugo, ne font que diminuer pour finir par s'anéantir.

(2) Les ruines de l'océan

Éternels de même que la montagne, les édifices de la mer offrent, eux aussi, un contraste saisissant avec les constructions des hommes. Aux yeux de Hugo, « les promontoires, les caps, les finistères, les nases, les brisants, les récifs, sont [...] de vraies constructions »¹⁰². Ces rochers sont des ruines : ce sont des œuvres réalisées par la destruction, c'est-à-dire par l'érosion aquatique. L'extravagance de leur forme le signale, qui les assimile à Babel : « Partout des surplombs, des porte-à-faux, des lacunes, des suspensions insensées ; la loi de ce babélisme échappe »¹⁰³. Leur difformité les fait ressembler à une construction arrêtée à mi-chemin. Mais dans le même temps ces ruines renvoient à des notions contraires à la fugacité ; ce sont des chefs-d'œuvre naturels, « pleins d'infini, où l'océan dépense ses flots et l'éternité ses siècles »¹⁰⁴. La solidité de certaines ruines océaniques défie le temps :

Le granit est souvent irréductible, et il ne faut pas croire que l'océan en vienne toujours à bout ; telle roche, immergée au large sous l'écume depuis des millions d'années, a encore à cette heure sa forme primitive, et la maintient, quelle que soit la puissance de la goutte d'eau¹⁰⁵.

Une telle image des monuments de la mer résistant à la force démesurée des attaques répétitives du flot et de la pluie, se concrétise dans la figure des rochers des Douvres. Curieusement, *Les Travailleurs de la mer* combine pour les mettre en contraste les deux formes de ruines : celle de la nature, les Douvres, et celle de

¹⁰² *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11, vol. Roman III, p. 218.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 219.

¹⁰⁴ *Homme qui rit*, Notices et notes, 17, vol. Roman III, p. 1089.

¹⁰⁵ *Ibid.*, La description est consacrée à la côte de Portland.

l'ouvrage de l'homme, le bateau détruit. Les premières sont statiques et les secondes se meuvent. Les deux rochers sont comparés à un « dolmen titanique »¹⁰⁶ immobile et perdurant, qui dégage « une sorte de toute-puissance tragique »¹⁰⁷, tandis que la Durande, naufragée et emboîtée entre ces deux piliers de roche, n'est rien d'autre qu'une ruine croulante. Certes, les Douvres montrent, dans leur forme, « une dynamique extraordinaire », mais ce « monument monstre » possède « un vaste équilibre » : « c'est plus que de la solidité, c'est de l'éternité »¹⁰⁸. Quant à la ruine de la Durande, au contraire, « ce qui restait de cette puissante carène si triomphante autrefois, tout cet arrière suspendu entre les deux Douvres et peut-être prêt à tomber, était crevassé çà et là »¹⁰⁹. Si l'on distingue dans les rochers de l'écueil, le « tumulte de la vague »¹¹⁰ changée en pierre (« un écueil, c'est de la tempête pétrifiée »¹¹¹), le bateau effondré figure la solidité rendue à l'état de simples débris, dispersés et désordonnés. Les vents font osciller cette ruine fragile, et elle grince et bouge sous les pieds de Gilliatt qui marche dessus. Dans le tableau formé par les deux Douvres avec au centre la Durande, Hugo représente synchroniquement deux sortes de ruines : la ruine solide et séculaire et la ruine qui est sur le point de s'effondrer.

Hugo met en contraste la solidité de l'édifice de la nature et la fragilité de l'œuvre de l'homme. Cependant ce dernier excelle dans la destruction, et comme le décrit le roman, depuis que les hommes exploitent la baie en ciment pour leur industrie, même les ruines de la nature ne perdurent plus. Les hommes les détruisent, et elles finissent par disparaître. Mais ce qui attire l'attention de l'écrivain, c'est le fait qu'à mesure qu'ils les démolissent, la mer les reconstruit : « Le propre de l'océan, c'est de ne pas discontinuer. Le flot recommence partout sur cette côte le même affouillement et le même édifice¹¹². » Tout comme la ruine de la montagne, même après avoir subi la destruction, la ruine de la mer va retourner à sa forme originelle grâce à l'éternel processus de destruction constructive. La différence entre l'homme et la nature resurgit.

Ainsi, selon Hugo, les ruines de l'océan sont éternelles tandis que les débris des

¹⁰⁶ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 1, vol. Roman III, p. 194.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, II, I, 11, p. 219.

¹⁰⁹ *Ibid.*, II, I, 4, p. 198.

¹¹⁰ *Ibid.*, II, I, 11, p. 219.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Homme qui rit*, Notices et notes, 17, vol. Roman III, p. 1089.

ouvrages des hommes sont éphémères. Cependant, cela ne signifie pas une infériorité des ruines humaines par rapport à celles naturelles. Les premières sont susceptibles de destruction, mais elles aussi peuvent être reconstruites, autrement que les constructions de la nature. Le récit des *Travailleurs de la mer* est, en fin de compte, consacré à la récupération et à la réparation de la ruine de la *Durande* ; et ce bateau naufragé sur l'écueil, sera non seulement reconstruit après sa destruction, mais aussi amélioré. La mer aussi reconstruit son ouvrage détruit, mais à l'identique : « le refaire lui est facile, le varier lui est impossible »¹¹³.

La destruction par la force de la nature assure son édifice de la reconstruction. Mais quant aux constructions humaines, elles ont plusieurs possibilités en devenant ruines : soit elles finissent par être anéanties, soit, reconstruites, elles se perfectionnent — ou se détériorent. La destruction peut être tantôt le facteur de la décadence, tantôt porteur du progrès.

6. Cycle

Les ruines sont des constructions en état de transition. L'édifice retourne au tas de pierres, et le tas de pierres va être utilisé pour reconstruire un autre édifice. Ainsi s'instaure un cycle des ruines, qui pourrait correspondre à celui de la nature. Nous voulons observer, tout d'abord, comment les ruines des ouvrages humains sont intégrées dans la nature, puis le sens que Hugo donne au cycle de la ruine.

(1) Récupération

Abandonnées par les hommes, les ruines sont récupérées par la nature. Ce retour de l'artificiel au naturel fascine Hugo. Le narrateur du *Rhin*, juste avant qu'il ne commence à raconter la « Légende de beau Pécopin », raconte l'histoire de la pierre sur laquelle il s'assied : c'est « un bloc qui a été un rocher jadis, qui a été une tour au

¹¹³ *Ibid.*

douzième siècle et qui est redevenu un rocher »¹¹⁴. Les ruines se situent entre le registre de la nature et le monde humain, et une fois abandonnées par les hommes, elles sont récupérées par la nature.

Dans le poème des *Odes et Ballades*, « La bande noire », consacré à l'évocation des ruines de l'ancienne France, la nature s'incorpore aux ruines de sorte qu'elle participe à un véritable ouvrage architectural :

Aujourd'hui, parmi les cascades,
Sous le dôme des bois touffus,
Les piliers, les sveltes arcades,
Hélas ! penchant leurs fronts confus¹¹⁵ ;

Les restes des « piliers » et des « sveltes arcades » reconstruisent ici une cathédrale naturelle avec « le dôme des bois touffus », qui en remplace la partie perdue. Hugo présente ici une image de la végétation qui reproduit la construction originelle des architectures détruites. Ce remplacement partiel de la construction par la nature désigne le processus progressif de l'intégration des ouvrages de l'homme dans la nature. La destruction des œuvres de l'homme par les éléments débouche sur la reconstruction des édifices par la nature.

Dans l'ode « A l'Arc de Triomphe », le poète compare cette arche « éternelle »¹¹⁶, avec les ruines des civilisations anciennes:

Jamais rien qui ressemble à quelque ancienne honte
N'osera sur ton mur où le flot des ans monte
Répandre sa noirceur
Tu pourras, dans ces champs où vous resterez seules,
Contempler fièrement les deux tours tes aïeules,
La colonne ta sœur !

C'est qu'on n'a pas caché de crimes dans ta base,
Ni dans tes fondements de sang qui s'extravase !
[...]

Tandis que ces cités, dans leurs cendres enfouies,
Furent pleines jadis d'actions inouïes,

¹¹⁴ *Le Rhin*, Lettre XXI, vol. Voyage, p. 164.

¹¹⁵ *Odes et Ballades*, II, 3, *La Bande noire*, vol. Poésie I, p. 343.

¹¹⁶ *Les voix intérieures*, IV : *À l'Arc de triomphe* (1837), vol. Poésie I, p. 823.

Ivres de sang versé,
Si bien que le Seigneur a dit à la nature :
Refais-toi des palais dans cette architecture
Dont l'homme a mal usé !¹¹⁷

Cette image permet de découvrir une sorte d'alternance entre l'action de l'homme et celle de la nature. Celle-ci récupère ainsi la part d'elle-même autrefois exploitée et civilisée par l'homme. De ce fait, l'effondrement des ruines matérielles, édifices dégradés et abandonnés, signifie leur entrée dans l'ordre de la nature, retour en arrière et progrès à la fois.

Plus souvent, dans l'œuvre de Hugo, l'imbrication des ruines et de la nature offre un tableau paradisiaque. Il s'intéresse aux ruines qui semblent reprendre vie dans la nature, plutôt que de déplorer la dégradation des ouvrages humains. Citons ce passage du « Reliquat » de *L'Homme qui rit* :

Au milieu de ces écroulements et de ces blocs, éclate une débauche de germination sauvagement gaie. [...] Pas une ride de la pierre qui n'ait son petit arbre ; pas une lézarde qui n'ait sa touffe, espèce de forêt naine. [...] Les fissures regorgeant de verdure ; une épaisseur heureuse se forme ; toutes sortes d'enchevêtrements frémissants d'exfoliations, de ramures et de feuillages, gardent la fraîcheur et conservent l'ombre sous des transparences superposées¹¹⁸.

La même image, signe de sa valeur, couronne l'évocation de la rédemption amoureuse trouvée par Gwynplaine auprès de Dea :

Gwynplaine était horrible, artificiellement horrible, horrible de la main des hommes ; on avait espéré l'isoler à jamais, de la famille d'abord, s'il avait une famille, de l'humanité ensuite ; enfant, on avait fait de lui une ruine ; mais cette ruine, la nature l'avait reprise comme elle reprend toutes les ruines ; cette solitude, la nature l'avait consolée comme elle console toutes les solitudes ; là où tout manque, elle se redonne tout entière ; elle refleurit et reverdit sur tous les écroulements ; elle a le lierre pour les pierres et l'amour pour les hommes.¹¹⁹

La nature complète ce qui est détruit par la société : Dea est à Gwynplaine ce que la

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 828.

¹¹⁸ *Homme qui rit*, « notices et notes » (la note est citée du « Reliquat » de *L'Homme qui rit*, Imprimerie Nationale, 1907, p. 556-561), note 17, Roman III, p. 1091.

¹¹⁹ *Ibid.*, II, II, 5, p. 539.

nature est à la ruine. Être la ruine comporte une ambivalence. Le stigmate de Gwynplaine lui oblige de vivre écarté à jamais de la foule (« Gwynplaine était le banni de la vie¹²⁰. »), mais c'est grâce à sa difformité monstrueuse qu'il retrouve l'amour idéal auprès de Dea aveugle (« Ces heureux habitaient l'idéal¹²¹. »). Le défaut d'une ruine est la condition d'un rachat.

Dans l'ouvrage de Hugo, les ruines entourées des végétaux ne sont pas de simples productions d'une poétique de la belle ruine dans la nature : la chute des édifices ouvre la possibilité de leur délivrance. La récupération des ruines par la nature est un processus rédempteur, qui les fait recouvrer la valeur et les rend ainsi dans le cycle de la vie.

(2) Résurrection

Les ruines hugoliennes sont souvent associées à l'idée d'une résurrection soit par la nature, soit par les hommes.

Le voyageur du *Rhin* raconte ainsi sa rêverie : « Mille souvenirs, représentés l'un par une forêt, l'autre par un rocher, l'autre par un édifice, se mêlent et se heurtent[...] ¹²². » L'imbrication des ruines et de la végétation accompagne ses « souvenirs » du voyage, sa mémoire des visites des ruines, voire, sa réflexion sur l'Histoire. Il arrive à Hugo d'employer le motif des ruines envahies de végétation afin d'illustrer sa vision de l'Histoire : « 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 ruine¹²³. » Et un peu plus loin dans le même texte, l'auteur indique le fait que les personnages historiques sont souvent mêlés aux héros des contes merveilleux, et explique ainsi ce phénomène : « c'est la tradition des faits réels qui persiste sous l'encombrement des rêveries et des imaginations, c'est l'histoire qui se fait vaguement jour à travers les fables, c'est la ruine qui reparaît çà et là sous les

¹²⁰ *Ibid.*, II, II, 2, p. 536.

¹²¹ *Ibid.*, II, II, 5, p. 541.

¹²² *Le Rhin*, Lettre XXII, vol. Voyage, p. 205.

¹²³ *Ibid.*, Lettre XIV, p. 102.

fleurs¹²⁴. » L'histoire, collecte de faits réels et solides, finit toujours par s'écrouler comme les ruines avec le temps, tandis que les fables et l'imagination, sont comparées à la végétation à laquelle le renouvellement organique confère l'éternité. Dans les deux passages cités plus haut, Hugo relie respectivement les ruines à l'histoire et la végétation à l'imagination. Nous comprenons donc que le motif des ruines entourées d'herbe sert à une métaphore combinant ces deux composants, et que cette double image des ruines et de la végétation peut correspondre à la figure de l'Histoire.

Les ruines peuvent être « ressuscitées » par les hommes. *Les Burgraves*, publié l'année suivant la publication du *Rhin*, tend à illustrer fortement ce thème. L'action se situe au XII^e siècle, dans un *burg* au bord du Rhin ; après en avoir décrit les ruines, Hugo s'attache à réanimer le *burg* d'autrefois. Nous pouvons même dire que son sujet principal est la résurrection des ruines. Régina, appelée « comtesse du Rhin¹²⁵ » est gravement malade, mais finalement elle revit. Un autre personnage, Frédéric Barberousse, après avoir été laissé pour mort, revient vivant au *burg* du Rhin ; son retour ouvre la voie à la rénovation et la renaissance du *burg*.

À l'inverse, il existe aussi des ruines irréparables. *Ruy Blas*, rédigé quelques années avant *Les Burgraves*, se solde par l'échec de la résurrection des ruines, c'est-à-dire, de l'Espagne en décadence. Guy Rosa montre que l'effondrement du pouvoir conduit à l'essentiel de *Ruy Blas* : « l'État espagnol, structure vide mais solide, inefficace mais indestructible, est exactement une ruine. Entre elle et ses occupants, comme d'une ruine qu'on voudrait habiter, s'établit un rapport d'inconvenance et de faux usage, cantonnement ou prédation¹²⁶. » Les efforts de Ruy Blas ne permettent pas de rétablir un État qui court à sa ruine.

Les ruines, chez Hugo, impliquent toujours la renaissance virtuelle ou du moins elles offrent une espérance de résurrection.

(3) Recyclage

¹²⁴ *Ibid.*, p. 104.

¹²⁵ *Les Burgraves*, III, II, vol. Théâtre II, p. 77.

¹²⁶ Commentaire de Guy Rosa, dans son édition de *Ruy Blas* (préface de Jean Vilar), Librairie générale française, « Livre de poche », 2000, pp. 209-211. La vanité fondamentale de l'État espagnol consiste en une contradiction : l'existence des places et des fonctions, que chaque personnage refuse de remplir, et qui sont laissées vides.

Si l'on ne peut pas « ressusciter » les ruines, le recyclage serait un autre moyen de leur redonner vie. Dans *La Fin de Satan*, Nemrod entreprend ce recyclage d'une ruine. Pour conquérir le ciel, il réutilise les débris de l'arche de Noé, et construit son arche en forme de cage :

Nemrod prit dans sa main les aigles, sur sa nuque
Chargea les lions morts, et, suivi de l'eunuque,
S'en alla vers le mont Ararat, grand témoin.
Il monta vers la cime où les peuples de loin
Voyaient trembler au vent le squelette de l'arche.
Il atteignit le faite en deux heures de marche.
L'arche en voyant Nemrod trembla. Le dur chasseur
Pris ces débris, verdis dans leur lourde épaisseur
Par la terre mouillée, antique marécage,
Et de ces madriers construisit une cage,
Chevillée en airain, carrée, à quatre pans,
Et sur les trous du bois mit des peaux de serpents ;
[...]
Il allait et venait, charpentier formidable ; [...] ¹²⁷.

L'aventure de Nemrod se solde par l'échec. Ce qui lui fait entreprendre la conquête du ciel est moins son audace que sa solitude et son ennui profond. L'épisode de Nemrod se situe dans *La Fin de Satan*, tout de suite après l'épisode du Déluge. Ce personnage est né sur la terre que les flots venaient de ravager :

La terre était encore couverte de décombre
Quand était né, sous l'œil fixe d'Adonai
Ce Nemrod qui portait tant de ruine en lui ¹²⁸.

Nemrod ne connaissant depuis sa naissance qu'un paysage en ruine, va se mettre lui-même à ravager le monde. La destruction des villes par l'homme suit celle exercée par Dieu dans le Déluge. Mais Nemrod, pas plus que Dieu, ne s'arrête là et, de destructeur qu'il était, il se fait constructeur.

¹²⁷ *La Fin de Satan*, Le Glaive, IV, L'Exode de Nemrod, 4, vol. Poésie IV, p. 31.

¹²⁸ *Ibid.*, Le Glaive, II, Nemrod, 1, p. 18.

Dans son désœuvrement Nemrod d'ombre chargé,
 Ravagea de nouveau le monde ravagé,
 Recommença, brûla deux fois les mêmes villes,
 Rougit la vaste mer du flamboiement des îles,
 Brûla Segor, brûla Gergesus, brûla Tyr.
 Puis, ayant tout détruit, il se mit à bâtir.
 Il construisit Achad, il créa Babylone,
 Il bâtit Gour dans l'ombre où le vent tourbillonne,
 Resen dans les palmiers, Chalanné sur les monts ;
 [...]
 Mais rien n'emplit son âme ; il disait : J'ai vécu.
 Que faire ? et, chaque jour, plus las et plus vaincu,
 Morne, il sentait monter dans son cœur solitaire
 L'immense ennui d'avoir conquis toute la terre¹²⁹.

Nemrod détruit, puis construit ; il se remet à détruire ce qu'il a déjà démoli (il « brûl[e] deux fois les mêmes villes »). Mais ni la destruction, ni la construction ne satisfont son âme, car il se trouve dans le cycle de la ruine qui ne sait que répéter la destruction et la reconstruction, sans changer le monde du tout. Né dans un monde en ruine, il savait que même le Déluge n'avait pas renouvelé la terre : « De nouveaux jours brillaient ; la terre était vivante ; / Mais tout, comme autrefois, était plein d'épouvante¹³⁰. » Le recyclage de l'arche de Noé peut se comprendre comme tentative de sortir du cycle de la ruine. L'arche qu'on a laissé pourrir sur le mont Ararat n'est autre que l'attestation de l'échec du Déluge, celui-ci n'a pas réussi à faire sortir les hommes du cycle du mal. Par le recyclage de l'arche, Nemrod tente de recommencer et d'achever l'« exode » que n'a pu réaliser son aïeul Noé.

Dans *Les Travailleurs de la mer*, le recyclage des ruines réussit. Gilliatt rassemble les débris de la Durande naufragée, afin de construire un dispositif qui sauvera la machine du navire détruit. Puis il rapporte cette machine à Lethierry qui reconstruit, autour du moteur préservé, un nouveau navire. Le recyclage de la Durande remet en marche le progrès. Il ne s'agit pas pour autant d'une résurrection ; ce n'est pas la ruine entière qui reprend vie – la Durande s'effondre dans la mer, détruite par Gilliatt lui-même —seule la machine est sauvée et réutilisée. Aussi contraste-t-elle clairement avec l'image des ruines :

¹²⁹ *Ibid.*, Le Glaive, III, Selon Orphé et selon Melchisédech, 1, p. 26.

¹³⁰ *Ibid.*, Le Glaive, I, Nemrod, 1, p. 17.

Elle était là, entière, complète, intacte, carrément assise sur son plancher de fonte ; la chaudière avait toutes ses cloisons ; l'arbre des roues était dressé et amarré près de la chaudière ; la pompe de saumure était à sa place ; rien ne manquait¹³¹.

Il faut comprendre que Gilliatt a sauvé la seule partie indestructible du navire, pour tout dire son âme.

En comparant les travaux de Nemrod et de Gilliatt, nous pouvons dire que, dans les deux cas, le thème du recyclage des ruines met en question le progrès. Avec des conclusions opposées. L'échec de Nemrod signifie un éternel retour du même qui nie tout progrès ; la réussite de Gilliatt en indique la possibilité. Mais d'un progrès partiel et cantonné aux choses : Gilliatt a arraché le moteur de la Durande à l'Océan mais lui-même s'y laisse engloutir. En ce sens la réussite de Gilliatt n'est guère éloignée de l'échec de Nemrod.

Conclusion

Les ruines hugoliennes représentent la vie. Elles représentent, de plusieurs manières différentes, la vie, vue sous des angles très variés : la vie universelle, une vitalité des choses inertes perçue par le poète, la vie voisinant la mort, et la vie passant par la mort. Hugo se fait donc de la vie, telle qu'elle est manifestée par la vision des ruines, une conception cyclique. Mais, si nous comprenons que, pour Hugo, la vie est cyclique, le progrès est-il possible dans un monde qui répète à jamais la vie et la mort, la construction et la destruction ? Les thèmes de la résurrection, de la récupération, du recyclage, qui se présentent dans ses ouvrages sont tous des productions de la pensée de Hugo, qui cherche à répondre lui-même à cette question du progrès.

¹³¹ *Travailleurs de la mer*, III, I, 1, vol. Roman III, p. 308.

III. Savoir

Les ruines, dans l'œuvre de Hugo, semblent étroitement liées au thème du savoir. Cependant, ce que signifient les ruines n'est pas toujours évident. On sait que, dans *Notre-Dame de Paris*, un entassement imaginaire de livres est comparé à une tour de Babel. La totalité du savoir humain, représentée par la tour en ruine, indique-t-elle donc la ruine du savoir ? Les monuments humains sont tous destinés à la ruine, mais ceux qui sont tombés en ruine ne jouent-ils plus leur rôle de conservation des mémoires ? Dans ce chapitre, nous voulons analyser comment le thème des ruines sert la formation d'une pensée du savoir, pensée complexe et ambiguë.

1. La tour de Babel et le déluge

Nous allons commencer notre travail par une analyse de l'image de la tour de Babel. Elle était souvent associée au travail et au savoir des hommes dès avant les ouvrages de Hugo, et cette association n'est pas absente de sa propre réflexion sur le savoir.

Dans la vision du déluge hugolien, on rencontre les images de la tour de Babel¹. Selon la chronologie de la *Genèse*, cette tour a été construite après le déluge biblique. Cependant, Hugo fait coexister ces deux images dans son œuvre, pour n'en faire qu'un paysage unique, dans lequel la tour de Babel est érigée contre le Déluge.

Dans *Notre-Dame de Paris*, l'auteur compare le tas que ferait l'ensemble des ouvrages imprimés, une fois entassés, avec la tour de Babel : « c'est là aussi une construction qui grandit et s'amoncelle en spirales sans fin ; [...] concours acharné de l'humanité tout entière, refuge promis à l'intelligence contre un nouveau déluge, contre une submersion de barbares. C'est la seconde tour de Babel du genre humain². » Le symbole codé de la punition divine, ayant changé de rôle, devient ici la citadelle de l'intelligence humaine. La reproduction à l'infini des livres assure la perpétuité de la seconde tour de Babel.

¹ À propos de l'image de Babel, Michel Butor, d'un point de vue métrique, montre une sorte d'intériorisation de cette tour dans le poème de Hugo. Par ailleurs, les études de Claude Millet mettent en lumière l'enjeu du « mur des siècles », figure représentative de la Babel hugolienne dans *La Légende des siècles*. Ludmila Charles-Wurtz, mettant également en relief la thématique de Babel, y observe l'existence simultanée d'un écroulement et d'une édification. L'image de la tour de Babel est ainsi analysée sous plusieurs angles. De notre point de vue, nous nous concentrerons sur la double image du Déluge et de Babel, qui semble constituer un des images caractéristiques figurant dans l'œuvre de Hugo.

² *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 628.

La comparaison entre le tas des livres avec cette tour se trouve déjà dans *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier. Dans un rêve, le narrateur se voit dans la bibliothèque du roi, dont la riche collection des livres a été réduite radicalement ; il demande à un bibliothécaire « si un incendie fatal n'[a] pas dévoré cette riche collection »³. À cette question, le bibliothécaire répond : « c'est un incendie, mais ce sont nos mains qui l'ont allumé volontairement⁴. » Pour ranger la bibliothèque du roi et de « réédifier l'édifice des connaissances humaines »⁵, les bibliothécaires avaient choisi les livres qu'ils voulaient conserver, soit entièrement, soit partiellement, et brûlé le reste. Or le bibliothécaire évoque ainsi le spectacle du bûcher : « nous avons rassemblé dans une vaste plaine tous les livres que nous avons jugés ou frivoles ou inutiles ou dangereux ; nous en avons formé une pyramide qui ressemblait en hauteur et en grosseur à une tour énorme : c'était assurément une nouvelle tour de Babel⁶. » Depuis l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, il existait une croyance selon laquelle le destin des livres serait d'être exposés au feu. Mercier reprend ce thème de l'incendie et lui donne un sens neuf : une nouvelle intelligence juge et massacre celle du passé. La nouvelle tour de Babel, chez cet auteur, n'est qu'un tas de livres, inutile et condamné à disparaître.

Chez Hugo, c'est l'inverse : la nouvelle tour de Babel défend les produits de l'art et de l'intelligence « contre une submersion de barbares » – notons que les bourreaux des livres de Mercier ne sont pas des barbares, mais de « véritable[s] homme[s] de lettres »⁷ qui réalisent une autre forme de barbarie. Hugo imagine, non pas la menace du feu, traditionnel destructeur des livres, mais l'arrivée d'un « nouveau déluge ». Cela peut s'expliquer par l'optique qu'il a adoptée : la pensée des hommes a d'abord été exprimée par le moyen de l'architecture afin d'éviter d'être brûlée (« elle [la pensée] se serait vu brûler en place publique par la main du bourreau sous la forme manuscrite, si elle avait été assez imprudente pour s'y risquer⁸. ») ; puis, après l'invention de l'imprimerie, la pensée prend la forme d'une œuvre imprimée, et ne craint plus le bûcher, car elle est devenue reproductible, donc « indestructible »⁹ et « impérissable »¹⁰. Quand la pensée a pris la forme de l'architecture, elle n'est plus victime du bûcher, et tout au long de l'histoire, l'évolution des médiums de la pensée a visé à

³ Louis-Sébastien Mercier, *L'An 2440. Rêve s'il en fut jamais*, préface d'Alain Pons, France Adèle, « Bibliothèque des utopies », 1977, p. 157.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 622.

⁹ *Ibid.*, p. 624.

¹⁰ *Ibid.*

perpétuer la production de l'intelligence humaine¹¹. Toute architecture est ruine dans la mesure où elle n'est qu'une « trace »¹² de l'idée. Elle est solide mais destructible, elle incarne l'idée mais elle est mortelle. Pourtant, l'ensemble des livres imprimés reçoit une forme d'immortalité, dont l'expression passe par le motif architectural de la tour de Babel.

La double image du déluge et de Babel se trouve aussi dans l'œuvre de Mercier, *Songes et visions philosophiques*. Dans son œuvre bien antérieure à celle de Hugo, se rencontrent à la fois le Déluge, un nouveau déluge, la tour de Babel, et de nouvelles tours de Babel. Selon le rêve du narrateur, après le Déluge, les hommes ont bâti la tour de Babel, afin de parer à un nouveau déluge. Celui-ci se produit effectivement avant l'impossible achèvement de la tour : « je revis la tour que les hommes effrayés avaient bâtie pour se garantir d'un pareil désastre ; ce monument de leur faiblesse et de leur extravagance était demeuré imparfait¹³. » Or, après cette catastrophe renouvelée, les hommes se remettent à la construction des tours. Mais cette fois, le travail n'est plus collectif : « chacun voulut bâtir une tour de son côté et voulut la bâtir jusqu'aux cieux »¹⁴ et « tous ces bâtisseurs qui criaient en discordant qu'ils élevaient l'escalier le plus sûr pour monter au ciel, à l'abri de tous les dangers, se donnaient un démenti réciproque ; chacun, perché au sommet de sa tour, criait, venez à moi, c'est moi qui suis le plus près du ciel¹⁵. »

Le « rêve » de Mercier montre dans la construction de Babel la recherche d'un abri contre la destruction. Ce n'est pas par orgueil que les hommes se mettent à bâtir la tour. Toutefois, après le nouveau déluge, la concurrence individuelle se substitue à l'entreprise collective pour affronter la catastrophe. L'acte de construire, émietté, impuissant, tombe dans une absurdité totale. Hugo reprend l'idée que la tour de Babel représente un « abri » contre un nouveau déluge, mais revalorise l'acte de construire, et le met à l'actif du « concours acharné

¹¹ « Si l'on résume ce que nous avons indiqué jusqu'ici très-sommairement en négligeant mille preuves et aussi mille objections de détail, on est amené à ceci : que l'architecture a été jusqu'au quinzième siècle le registre principal de l'humanité ; que dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice ; que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments ; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. Et pourquoi ? c'est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à se perpétuer ; c'est que l'idée qui a remué une génération veut en remuer d'autres, et laisser trace. Or, quelle immortalité précaire que celle du manuscrit ! Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable et résistant ! Pour détruire la parole écrite il suffit d'une torche et d'un Turc. Pour démolir la parole construite il faut une révolution sociale, une révolution terrestre. Les barbares ont passé sur le Colisée, le déluge peut-être sur les Pyramides. » (*Ibid.*, p. 623.)

¹² *Ibid.*, p. 623.

¹³ Louis Sébastien-Mercier, *Songes et visions philosophiques*, texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, Manucius, « LITTÉRA », 2005, p. 163.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, pp. 163-164.

de l'humanité tout entière »¹⁶. L'édification de nouvelles tours, emblème des « vains travaux »¹⁷ chez Mercier, est remplacée, dans le roman de Hugo, par une tour composée de livres. Hugo va plus loin. Non seulement le papier est substitué à la pierre, mais encore les livres dans sa pensée, dépassant la matérialité, s'assimilent à la pensée elle-même. Entre la vision de Hugo et le « rêve » de Mercier, il y a un écho, mais inversé : tous deux semblent dialoguer à travers l'interprétation d'une nouvelle tour de Babel, mais, à travers la même image, ils ne disent pas du tout la même chose.

Pour conclure notre observation sur la double image de la tour de Babel et du déluge, insistons sur le fait que la coexistence de ces deux motifs constitue l'élément fondamental du motif hugolien de la ruine. Si l'on cherche, dans l'expérience personnelle de Hugo, vécue ou imaginaire, la source d'inspiration de cette vision, une des circonstances les plus remarquables serait celle du spectacle d'un tableau représentant la *Maüsethurm* :

Dans mon enfance j'avais au-dessus de mon lit un petit tableau entouré d'un cadre noir que je ne sais quelle servante allemande avait accroché au mur. Il représentait une vieille tour isolée, moisie, délabrée, entourée d'eaux profondes et noires qui la couvraient de vapeurs et de montagnes qui la couvraient d'ombre. Le ciel de cette tour était morne et plein de nuées hideuses. Le soir, après avoir prié Dieu et avant de m'endormir, je regardais toujours ce tableau. La nuit je le revoyais dans mes rêves, et je l'y revoyais terrible. La tour grandissait, l'eau bouillonnait, un éclair tombait des nuées, le vent sifflait dans les montagnes et semblait par moments jeter des clameurs¹⁸.

Ce passage du *Rhin* donne une description impressionnante de la tour babélique entourée des eaux, et nous pouvons y reconnaître un archétype de la tour de Babel affrontant le déluge.

Mais, dans l'œuvre de Hugo, lorsqu'il s'agit de la nouvelle tour de Babel, l'image sinistre s'inverse, car c'est une construction qui, consentie par « Dieu », réalise l'ascension de l'homme vers le ciel. Le poème intitulé « Océan », de *La Légende des siècles, Dernière série*, décrit ainsi la « Babel morale » :

Tais-toi, mer ! Les cœurs s'appellent,
Les fils de Caïn se mêlent
Aux fils d'Abel ;
L'homme, que Dieu mène et juge,
Bâtira sur toi, déluge,

¹⁶ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 628.

¹⁷ *Ibid.*, p. 163.

¹⁸ *Le Rhin*, Lettre vingtième, vol. Voyage, p. 155.

Une Babel.

À cette Babel morale
Aboutira la spirale
Des deux Sions,
Où sans cesse recommence
Le fourmillement immense
Des nations ; [...] ¹⁹.

Dans *Le Verso de la page* (1857-1858), la nouvelle tour de Babel, qui permet aux hommes de s'élever au-dessus des flots sombres, symbolise le dépassement du passé :

Notre siècle, au-dessus du vieux niveau des flots,
Au-dessus de la haine, au-dessus de la crainte,
Fait sa tâche ; il construit la grande Babel sainte ;
Dieu laisse cette fois l'homme bâtir sa tour ²⁰.

Notons que le poème « Océan » est écrit le 18 février 1854 et que *Le verso de la page* est rédigé de 1857 à 1858. La rédaction de ces deux textes appartient à la même période que celle de *La Fin de Satan*, de 1854 à 1860, laquelle commence par l'épisode du Déluge. La tour de Babel et le déluge – qu'il soit biblique ou non – vont de pair dans la pensée de Hugo, lorsque ce dernier tente de mettre en cause l'évolution de l'Histoire de l'humanité.

Une nouvelle tour de Babel symbolise donc le dépassement du passé. Mais, dans « Plein ciel », les flots submergent le navire Léviathan, qui est appelé « Babel de mer ». Cette catastrophe retourne le motif et, avec ce poème, la vision de la « Babel morale » ou de la « Babel sainte » semble disparaître de l'œuvre de Hugo. Le poète se tourne vers la rédaction des romans, en laissant Babel engloutie sous les flots et sa trilogie poétique inachevée.

Sous sa forme négative, le motif de la tour de Babel fait retour dans *Les Années funestes* pour une métaphore de l'État impérial sous Napoléon III. On y observe l'affinité subsistant entre sa sombre image et celle du navire Léviathan qui n'est autre qu'un entassement des déchets de l'Histoire :

L'empire atroce avorte en empire plaintif.
Sénat, conseil d'état, et corps législatif,
Va, Babel ! continue. Emplies-toi de harangues !
Parle neuf cents patois avec tes neuf cents langues !
Entasse lois, projets, rêves, décrets perdus !

¹⁹ « Océan », *La Légende des siècles, Dernière série*, XXII, vol. Poésie IV, p. 709.

²⁰ « Le verso de la page », vol. Poésie IV, p. 1106.

[...]
Ton monument que Dieu jamais protégea,
Pas encore édifice et ruine déjà !
[...]
Tu tremble comme un arbre au vent du crépuscule,
Tandis que l'avenir approche avec le bruit
D'un déluge, ô terreur ! qui monte dans la nuit²¹.

Cette tour de Babel est l'entassement hétérogène et pêle-mêle des choses et des idées, et le déluge, une quantité d'eau homogène, vient engloutir le tas de débris.

La tour de Babel, dans l'œuvre de Hugo, est un emblème de la force constructrice de l'Histoire ; cette dernière implique simultanément la force destructrice qu'est le déluge. Tant que la tour, production des intelligences humaines, appartiendra à l'avenir, au progrès, elle peut continuer de s'élever « au-dessus du vieux niveau des flots »²², au-dessus du passé. Au contraire, lorsque la tour ne serve plus la formation du progrès, elle est condamnée à disparaître sous les eaux, assimilée elle-même au passé. Les deux forces opposées, constructrice et destructrice, ainsi engendrent le dynamisme de l'Histoire hugolienne.

2. Forme du savoir

Les ruines qui s'entassent, et dont le contour est changeant, semblent être employées, dans les ouvrages de Hugo, à donner forme au savoir sans forme.

Le chapitre fameux de *Notre-Dame de Paris*, « Ceci tuera cela », évoque le changement du véhicule de la pensée qui a lieu vers la fin du XV^e siècle. Autrefois, la pensée était confiée à la solidité des grandes architectures. Dans les temps modernes, elle prend la forme du livre imprimé. Il est reproductible à l'infini et donc immortel. Mais aussi, l'immobilité de la pierre fait place à l'ubiquité des choses imprimées : « Du temps de l'architecture, elle [la pensée] se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace²³. » Ce changement qui donne le temps et l'espace à la pensée marque l'entrée de l'histoire dans les temps modernes. Cette mobilité nouvelle de la pensée engage la mobilité de l'histoire, dont elle devient la loi de progression. La comparaison entre la pensée et une « troupe d'oiseaux » est ainsi développée :

²¹ *Les Années funestes*, LXII, vol. Poésie IV, p. 792.

²² « Le verso de la page », vol. Poésie IV, p. 1106.

²³ *Ibid.*, V, 2, 624.

Vienne un déluge, la montagne aura disparu depuis long-temps sous les flots, que les oiseaux voleront encore ; et qu'une seule arche flotte à la surface du cataclysme, ils s'y poseront, surnageront avec elle, assisteront avec elle à la décrue des eaux, et le nouveau monde qui sortira de ce chaos verra en s'éveillant planer au-dessus de lui, ailée et vivante, la pensée du monde englouti²⁴.

Selon l'idée de Hugo, c'est en échappant à la matière et à la forme solide que la pensée humaine arrive à survivre perpétuellement. Cependant, l'osmose entre le livre et l'architecture demeure. L'auteur du roman écrit : « Il faut admirer et refeuilleter sans cesse le livre écrit par l'architecture ; mais il ne faut pas nier la grandeur de l'édifice qu'élève à son tour l'imprimerie²⁵. » Dans l'imagination de Hugo, les livres s'agglomèrent, quoique leurs valeurs consistent dans la pluralité et la mobilité, pour construire un unique édifice :

Cet édifice est colossal. [...] quand on cherche à recueillir dans sa pensée une image totale de l'ensemble des produits de l'imprimerie jusqu'à nos jours, cet ensemble ne nous apparaît-il pas comme une immense construction, appuyée sur le monde entier, à laquelle l'humanité travaille sans relâche, et dont la tête monstrueuse se perd dans les brumes profondes de l'avenir ? [...] Là chaque œuvre individuelle, si capricieuse et si isolée qu'elle semble, a sa place et sa saillie. L'harmonie résulte du tout²⁶.

Cet édifice, qualifié de seconde tour de Babel, semble constituer le noyau de l'imagination de Hugo, lorsqu'il s'agit de la question du savoir. Dans *Notre-Dame de Paris*, l'ensemble imaginaire des pensées de l'homme répètent un mouvement de décomposition et de recomposition : elles sont d'abord inscrites dans la pierre, puis elles deviennent mobiles ; et bien qu'elles soient dispersées aux quatre coins du monde, elles réapparaissent, dans l'imaginaire de Hugo, tel un édifice unique, dont l'ambition est d'atteindre Dieu. La totalité du savoir est imaginée comme un grand essaim. Bien que la pensée humaine ait échappé à une monumentalité architecturale qui la figeait et la fixait, tous les ouvrages, libérés, s'assemblent et se regroupent pour reconstruire un autre édifice, une nouvelle tour de Babel. Est-elle le symbole d'une construction susceptible de s'écrouler à nouveau ?

Une autre image, celle d'un « troupe d'oiseaux », pour désigner la totalité du savoir, s'observe dans *Dieu. L'Esprit Humain* se montre ainsi au poète :

Et je vis apparaître une étrange figure ;

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 627.

²⁶ *Ibid.*, pp. 627-628.

Un être tout semé de bouches, d'ailes, d'yeux,
Vivant, presque lugubre et presque radieux.
Vaste, il volait ; plusieurs des ailes étaient chauves²⁷.

[...] Était-ce
Une montagne, une hydre, un gouffre, une cité,
Un nuage, un amas d'ombre, l'immensité²⁸ ?

L'image des oiseaux sous-tend la description de l'Esprit Humain et celle des livres imprimés se trouvant dans *Notre-Dame de Paris* ; dans les deux cas, le groupe d'oiseaux est assimilé à une montagne ou à une construction grandiose susceptible de s'effondrer. Dans *Dieu*, cet être immense va se disperser en laissant entendre plusieurs voix, dont chacune est comparée à un oiseau²⁹ :

Tout à coup, frissonnant comme un arbre qui tremble,
Le fantôme géant se répandit en voix
Qui sous ses flancs confus murmuraient à la fois ;
Et, comme d'un brasier tombent des étincelles,
Comme on voit des oiseaux épars, pigeons, sarcelles,
D'un grand essaim passant s'écarter quelquefois,
[...]
Toutes ces voix, mêlant le cri, l'appel, le chant,
De l'immense être informe et noir se détachant,
Me montrant vaguement des masques et des bouches,
Vinrent sur moi bruire avec des bruits farouches,
Parfois en même temps et souvent tour à tour,
Comme des monts, à l'heure où se lève le jour,
L'un après l'autre, au fond de l'horizon s'éclairent ;
Et des formes, sortant du monstre, me parlèrent [...] ³⁰.

L'Esprit Humain, masse changeante comme un « nuage », répète le mouvement de dispersion et de recomposition d'un vol d'oiseaux. Il ne possède pas la solidité, ni la stabilité. L'Esprit Humain est une ruine, vouée à se décomposer et se répandre dans l'air. Non seulement il change de forme, mais il dépasse aussi la distinction entre le matériel et le non-matériel, la forme et la non-forme.

Contrairement à l'image du livre-oiseau qui est l'emblème du savoir humain dans

²⁷ *Dieu*, Le seuil du gouffre, [L'Esprit Humain], vol. Poésie IV, p. 577.

²⁸ *Ibid.*, p. 587.

²⁹ Dans cette œuvre, le « fantôme géant » qui ressemble à une montagne « se répandit en voix » : la masse colossale se transforme en voix sans forme. Mais en même temps, les voix se détachent de l'« immense être informe et noir » et montrent aux yeux du poète, « des masques et des bouches » : les voix prennent des « formes ».

³⁰ *Ibid.*, p. 587.

Notre-Dame de Paris, dans *Dieu*, chaque oiseau vient parler au poète de l'impossibilité du savoir : « De quoi l'homme est-il sûr³¹ ? » ; « Nous mêlons notre nuit avec votre ignorance ; / Vous appelez cela savoir »³². Autrement dit, l'oiseau dans *Dieu* est l'emblème du non-savoir : le « savoir » même que vient apporter cet être monstrueux est que l'homme ne peut jamais atteindre la vérité. L'Esprit Humain est l'envers exact de la tour de Babel des livres³³ dans *Notre-Dame de Paris*.

Or, dans *Dieu*, de même que dans *Notre-Dame de Paris*, la totalité du savoir humain est comparée à une construction ; mais dans ce recueil inachevé, l'acte de *construire par le savoir* est inutile et vain :

Des croyances de l'homme écrasé sous le faix,
Echafaude l'amas monstrueux, et refais
Un édifice avec ces poutres mal unies
Qu'on nomme vérités, dogmes, théogonies ; [...]³⁴.

Le « Seuil du gouffre », notamment « La voix V », semble écrite au « verso de la page » de *Notre-Dame de Paris*. Elle signale que toutes les activités de l'intelligence humaine ne peuvent rien construire de solide :

Superpose et bâtis comme une tour solide
Wiclef, Leibniz, le diacre Ambroise, Basilide,
Swedenborg, Lyranus, Rupert, Abulensis,
[...]
Le livre turc, le livre hébreu, le livre indou ;
[...] Veux-tu savoir
Ce que tu construiras sur Dieu ? de la fumée.

Dans *Notre-Dame de Paris*, la somme des pensées humaines prend l'aspect d'une énorme tour. Mais dans *Dieu*, la « voix » révèle que l'édifice construit par la pensée n'est que « fumée ».

Notre-Dame de Paris assimile à la montagne l'ancienne forme du savoir

³¹ *Ibid.*, p. 588.

³² *Ibid.*, p. 590.

³³ Notons que dans l'optique de *Dieu*, la circulation que met en valeur *Notre-Dame de Paris*, n'est autre que la « contagion » : « Je suis l'essaim des bruits et la contagion / Des mots vivants allant et venant d'âme en âme. / [...] / Je suis Tous, l'ennemi mystérieux de Tout » (*Dieu*, vol. Poésie IV, pp. 578-579.). « Tous » conservent l'hétérogénéité et ne savent pas engendrer l'unité ni l'« harmonie » du « Tout » (*Notre-Dame de Paris*, vol. Roman I, pp. 627-628.).

³⁴ *Ibid.*, p. 594.

humain (« Les grands édifices, comme les grandes montagnes, sont l'ouvrage des siècles³⁵. ») ; et il compare une nouvelle forme du savoir, à la fois, à la tour de Babel et à une « troupe d'oiseau ». Dans *Dieu*, devant le poète parvenu au « seuil du gouffre », l'Esprit Humain apparaît, prenant la forme d'un grand rassemblement d'oiseaux, mais aussi, celle d'une « montagne ». Il vient « barrer le chemin »³⁶ du poète et grandit jusqu'à ce qu'il « rempli[sse] du haut en bas le sombre dôme » du ciel, comme s'il était lui-même la limite du savoir humain. Ainsi, le savoir et le non-savoir humain, dans la vision hugolienne, prennent la forme d'une masse colossale ; l'un aspire à atteindre l'absolu et s'entasse vers le ciel, l'autre dresse devant le poète, une sorte d'obstacle marquant une limite³⁷.

Un entassement croissant sert, chez Hugo, à représenter non seulement le savoir, mais aussi le non-savoir humain. Ils s'accumulent de la même façon dans l'Histoire de l'humanité à mesure que le temps passe. Cela peut sembler contradictoire mais tient au fait que, pour Hugo, tout savoir est aussi un non-savoir, ne serait-ce que par ce qu'il détruit un savoir antérieur et prépare un savoir ultérieur qui le détruira lui-même. Rien d'étonnant donc si l'ambiguïté du motif de la tour de Babel assume celle de la validité des savoirs humains.

3. Inscriptions fugitives

Toutes les ruines, hors d'usage et abandonnées, ne révèlent pas ce qu'elles étaient autrefois. Avec le temps, leur identité originelle est tombée dans l'oubli ; mais souvent, ce sont des inscriptions gravées sur leur pierre qui la suggèrent. L'auteur du *Rhin* se met à chercher des inscriptions quand il rencontre une ruine énigmatique : « J'allais et venais dans ces décombres, cherchant, furetant, interrogeant ; je retournais les pierres brisées dans l'espoir d'y trouver quelque inscription qui me signalerait un fait ou quelque sculpture qui me révélerait une époque³⁸. » Et lorsqu'il trouve une pierre tombale émergeant de dessous les gravats, il exulte : « Jugez de mon empressement ; j'allais peut-être trouver là l'explication que je cherchais, la réponse que je demandais à cette mystérieuse ruine, le nom du

³⁵ Notre-Dame de Paris, III, 1, vol. Roman I, p. 573.

³⁶ *Ibid.*, p. 578.

³⁷ C'est l'activité de l'esprit elle-même qui permet au mur de devenir manifeste : *Dieu* indique que la « contemplation » se présente comme un « mur vertigineux » (*Ibid.*, [VII], p. 602).

Ils [les poètes] méditaient, ayant, dans l'horreur solennelle,
Toujours devant leur âme et devant leur prunelle

La contemplation, ce mur vertigineux ;

³⁸ *Le Rhin*, XX, vol. Voyage, p. 148.

château³⁹. » Ce geste n'est pas particulier à notre auteur ; le déchiffrement des inscriptions se trouve souvent dans le récit romantique de l'exploration des ruines⁴⁰. Ce qui compte, c'est que chez lui cette tentative soit destinée à se solder par un échec. Le voyageur du *Rhin*, dans la lettre vingtième, ne trouve sur la lame sépulcrale que le bas-relief d'un chevalier décapité et une inscription lisible mais incompréhensible. Cela ne fait que compliquer l'énigme de la ruine : « Ce château était une énigme, j'en avais cherché le mot, et je venais de le trouver. Le mot de cette énigme, c'était une inscription sans date, une épitaphe sans nom, un homme sans tête. Voilà, vous en conviendrez, une réponse sombre et une explication ténébreuse⁴¹. » L'inscription mystérieuse, à l'inverse de ce qu'il espérait, plonge le voyageur du *Rhin* (et aussi ses lecteurs) dans l'abîme du savoir – ou plutôt de son manque.

La ruine énigmatique est un thème récurrent chez Hugo. Dans *Les Misérables*, l'auteur fait apparaître, au beau milieu de Paris, une ruine mystérieuse entourée de verdure ; c'est la maison de la rue Plumet et son jardin :

Ce jardin ainsi livré à lui-même depuis plus d'un demi-siècle était devenu extraordinaire et charmant. Les passants d'il y a quarante ans s'arrêtaient dans cette rue pour le contempler, sans se douter des secrets qu'il dérobaient derrière ses épaisseurs fraîches et vertes. Plus d'un songeur à cette époque a laissé bien des fois ses yeux et sa pensée pénétrer indiscrètement à travers les barreaux de l'antique grille cadencée, tordue, branlante, scellée à deux piliers verdissants et moussus, bizarrement couronnée d'un fronton d'arabesques indéchiffrables⁴².

La vieille maison est dissimulée par la végétation qui prospère dans son jardin inculte. Le regard des « passants » est bloqué à la surface de cet espace clos : des « épaisseurs fraîches et vertes » composées de feuilles constituent ici une sorte de barrière. Le regard du « songeur » tente d'aller plus loin : sa pensée essaie de deviner ce qui est caché. Cependant, cette ruine et son jardin refusent l'accès à l'observateur ; il ne peut qu'imaginer, sans pouvoir accéder à la vérité⁴³ : les barreaux de l'antique grille forment un obstacle physique ; et le « fronton d'arabesques indéchiffrables », symboliquement, ne permet pas à la pensée d'y pénétrer. L'ornementation en formes étranges scelle le mystère de ce lieu tout entier : les

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ Ce geste est fréquent dans *L'Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand. Le thème du déchiffrement d'inscription est aussi récurrent dans l'œuvre de Hugo : « [...] il déchiffrait une inscription romaine ou mesurait l'écartement d'une ogive, tandis que les broussailles de la ruine, joyeusement remuées par le vent au-dessus de sa tête, faisaient tomber sur lui une pluie de fleurs. » (La préface des *Burgraves*, vol. Théâtre II, p. 152.)

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Les Misérables*, IV, III, 3, p. 700.

⁴³ « Il semblait que ce jardin, créé autrefois pour cacher les mystères libertins, se fût transformé et fût devenu propre à abriter les mystères chastes. » (*Ibid.*, IV, III, 4, p. 702.)

inscriptions sur les ruines refusent de parler.

Il arrive qu'une inscription puisse indiquer le nom de la ruine, mais dès qu'on la voit, elle disparaît avec la ruine. Revenons au vaisseau en ruine du poème « Pleine mer ». Au début, le poète peut rien distinguer dans cette masse qui flotte, et quarante-quatre vers sont consacrés à la description de l'épave sans que l'on sache de quoi il est question. Puis, tous les indices signalétiques se réduisent à un nom :

Par moments, au zénith un nuage se troue,
Un peu de jour lugubre en tombe, et, sur la proue,
Une lueur, qui tremble au souffle de l'autan,
Blême, éclaire à demi ce mot : LÉVIATHAN.
Puis, l'apparition se perd dans l'eau profonde ;
Tout fuit⁴⁴.

Tout se passe comme si la révélation du nom de la ruine la faisait elle-même sombrer dans le gouffre. Les ruines sont l'énigme, l'incompréhensible, et l'irréversible, et lorsque le nom de la ruine est révélé, celle-ci elle-même s'éclipse en tant qu'objet pour laisser place à l'histoire que son nom raconte.

Certes, le poème continue après cette scène du naufrage, mais à partir de ce moment-là, c'est le vaisseau « Léviathan », qui a réellement existé, qui remplace l'innommable « fantôme obscur »⁴⁵ – la ruine en tant qu'énigme – qui rodait en mer au début. C'est pourquoi ce poème, curieusement, par deux fois, fait référence au naufrage du bateau : dans un premier temps, c'est la disparition du « cadavre » monstrueux – la ruine symbolisant « tout le passé », et dans un second temps (« Le vent de l'infini sur ce monde souffla. / Il a sombré. [...] »⁴⁶), c'est la disparition de toute l'histoire du monde, entremêlée et incrustée dans la description du bateau – le récit ne pouvant pas être le symbole. Autrement dit, la première description du bateau est celle de la ruine en tant qu'objet ; la seconde est consacrée à la ruine historique.

Les inscriptions sont aussi éphémères que les ruines. Dans *Notre-Dame de Paris*, le mot 'ANÀΓKH gravé sur le mur de cet édifice a déjà disparu lorsque l'auteur entame son livre. Dans *Les Misérables*, quatre vers sont écrits au crayon sur la pierre tombale de Jean Valjean, mais cette inscriptions est « probablement effacée » au moment où il écrit. Guy Rosa remarque le lien existant entre ces quatre vers des *Misérables* et ceux qui se trouvent dans la lettre vingtième du *Rhin*⁴⁷ ; sa remarque permet de relier l'inscription mystérieuse du *Rhin*

⁴⁴ « Pleine mer », *La Légende des siècles, Première série, XIV.*, p. 806.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 809.

⁴⁷ Guy Rosa, note 10 de la cinquième partie, livre IX, notice et notes des *Misérables*, vol. Roman III,

aux autres « inscriptions » figurant dans les romans de Hugo. La labilité des inscriptions, allant de pair avec la fragilité des ruines qui les portent, est cohérente avec la nature de l'univers hugolien où rien n'est stable et immuable. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Déruchette écrit sur la neige le nom de « Gilliatt ». Certes, ce n'est pas sur un mur en ruine que ce mot est inscrit, mais la neige, plus éphémère encore, partage le caractère essentiel des ruines de disparaître avec le temps. Le nom « gravé sur la terre »⁴⁸ bouleverse Gilliatt, ce qui le fait « entr[er], pas à pas, dans l'inconnu »⁴⁹. Pour lui, Déruchette est une chose incompréhensible, qui le plonge dans une profonde rêverie : « Gilliatt avait un abîme, Déruchette⁵⁰. » Cependant, Gilliatt ne saura jamais, et le lecteur non plus, à quoi pensait Déruchette en laissant sur la neige une inscription fatale ; et probablement Déruchette elle-même, dont « le souvenir s'évanoui[t] comme la neige fond »⁵¹, ne le sait plus elle-même. Les inscriptions chez Hugo sont, comme les ruines, fugitives et taciturnes. Mais elles ont une puissance mystérieuse ; elles peuvent être un commencement de l'histoire aussi bien que le mot de la fin.

4. Passages à l'inconnu.

Comme nous venons de l'observer, les ruines chez Hugo refusent de révéler leur identité. Loin d'être source de connaissance, elles restent mystérieuses. Mais en même temps, elles ne cessent d'inviter le poète à déchiffrer leur énigme. Les ruines sont-elles passerelles vers le savoir ou obstacles à sa connaissance ?

(1) Ruines et lettres

Les ruines hugoliennes sont souvent référées aux lettres de l'alphabet. Dans la pensée de Hugo, le monument et le mot sont étroitement liés. On sait que *Notre-Dame de Paris* synchronise l'évolution de l'architecture et celle du langage écrit : « L'architecture commença comme toute écriture. Elle fut d'abord alphabet. On plantait une pierre debout, et c'était une lettre [...] » ; « plus tard on fit des mots. On superposa la pierre à la pierre, on accoupla ses

p. 1219.

⁴⁸ *Ibid.*, I ; IV, 2, p. 102.

⁴⁹ *Les Travailleurs de la mer*, I, IV, 2, vol. Roman III, pp. 102-105.

⁵⁰ *Ibid.*, I, IV, 7, p. 110.

⁵¹ *Ibid.*, I, III, 13, p. 99.

syllabes de granit, le verbe essaya quelques combinaisons⁵². » Le livre-monument se situe au terme de cette évolution.

Le processus du devenir ruine emprunte le procédé inverse de celui de la construction d'un édifice. La ruine réalise la décomposition graduelle du monument voué à l'anéantissement. Les pierres qui avaient jadis occupé une place dans une construction rigoureusement architecturée sont enlevées, déplacées, mutilées, puis disparaissent. Si, dans la vision de Hugo, la grande architecture, telle la cathédrale, est comparée à un arbre, devenir ruine signifie être dépouillé, taillé et abattu. En un mot, tomber en ruine, c'est moins être diminué qu'être désarticulé et dispersé, processus réducteur qui rend un monument à son état de matière, et qui ferait d'un livre un monceau d'alphabets.

Un grand édifice tombé en ruine se réduit à un tas de pierres ; une pierre debout, édifice primitif, se présente comme une lettre ; le monument ruiné sera un tas de lettres. Chacune n'a pas de sens à elle seule et n'indique pourtant pas un non-sens. En effet, Hugo semble très sensible à la puissance mystérieuse des lettres : prémices du sens, elles sont, en même temps, les vestiges du sens perdu. Elles sont ouvertes à ce qui n'existe plus, et à ce qui n'existe pas encore, en obligeant pourtant à suspendre la décision.

Un passage des *Misérables* compare la totalité des anciens égouts de Paris – ruine souterraine – à l'alphabet oriental :

On se fera une image plus ressemblante de cet étrange plan géométral en supposant qu'on voie à plat sur un fond de ténèbres quelque bizarre alphabet d'orient brouillé comme un fouillis, et dont les lettres difformes seraient soudées les unes aux autres, dans un pêle-mêle apparent et comme au hasard, tantôt par leurs angles, tantôt par leurs extrémités⁵³.

Le regard de l'auteur superpose, tout d'abord, le plan géométrique des égouts et les lettres de l'alphabet oriental dans le désordre, par la complexité de leur ramification. Pur spectacle, semble-t-il. Cependant, cette comparaison indique une pensée : le désordre des lignes entrelacées n'est qu'« apparent » et doit donc répondre à une règle et à une logique. Ce qui paraît « pêle-mêle » est dominé par la raison, et ce qui semble être le fruit du « hasard » obéit à une nécessité. Les ruines souterraines et l'« alphabet » de forme « bizarre », tous les deux s'écartant de l'ordre commun et apparemment indéchiffrables, sont structurés par le savoir ; la lettre provisoirement incompréhensible et la ruine se relie, dans la pensée de Hugo, de manière naturelle et indissociable. La lettre-ruine, à la fois fragment d'une

⁵² *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 619.

⁵³ *Ibid.*, V, II, 2, p. 994.

idée-architecture et atome qui contient tout le possible, est une forme de savoir sous-jacent, qui met à l'épreuve l'intelligence humaine.

(2) X ou le pont détruit

Les ruines apparaissent comme des énigmes en tant que telles, et aussi comme des obstacles au savoir. Hugo ne parvient pas à élucider le mystère de la ruine que l'on rencontre dans la lettre vingtième du *Rhin*. Cette ruine, dont une lame sépulcrale porte le bas-relief d'un chevalier décapité, en se refusant aux interprétations, inspire à l'auteur du *Rhin* le désir violent du savoir : « Ma curiosité était éveillée au plus haut point. Je déclare que cette ruine si parfaitement muette m'intriguait et me fâchait presque. Je ne reconnais pas à une ruine, pas même à un tombeau, le droit de se taire à ce point⁵⁴. »

Au début du passage consacré à l'exploration de ce mystérieux château de Falkenbourg, le voyageur du *Rhin* entre à l'intérieur de la ruine afin de chercher les traces qui lui permettraient d'identifier ces débris, puis il regarde par une meurtrière le paysage du dehors ; celui-ci semble s'accorder d'emblée à la nature énigmatique du lieu d'où on le voit :

Je me suis penché à l'une de ces meurtrières en écartant la touffe de fleurs qui la bouche aujourd'hui. Le paysage de cette fenêtre n'est pas gai. Il y a là une vallée étroite et obscure, ou plutôt un déchirement de la montagne jadis traversé par un pont dont il ne reste plus que l'arche d'appui⁵⁵.

On sait que regarder par la fenêtre est un geste typique de la contemplation hugolienne, et que, de cette façon, le poète cherche à saisir l'essentiel de l'objet. Dans la lettre vingtième, la meurtrière est elle-même masquée par des herbes, que l'auteur écarte comme s'il écartait un rideau. Cependant, ce qu'il découvre, ce n'est qu'un débris du pont, qui ne lui enseigne rien sur la ruine en question. Dans l'imagination de Hugo qui voit la vallée comme un « déchirement de la montagne », les visions du vide ou du béant se succèdent : la fenêtre, la montagne « déchirée », le pont rompu. Observons l'expression : « un déchirement de la montagne ». La métaphore permet d'imaginer que la montagne, objet immobile, solide et consistant, devienne quelque chose qui pourrait se « déchirer », comme par exemple un nuage – à plusieurs reprises la ruine est comparée aux nuages dans l'œuvre de Hugo⁵⁶. Le

⁵⁴ *Le Rhin*, XX, vol. Voyage, p. 150.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁶ *Les Travailleurs de la mer* compare les nuages de tempête à une « grande muraille » qui change de forme (*ibid.*, II, III, pp. 261-274.), et dans le poème des *Chants du crépuscule*, « Au bord de la mer »,

« déchirement » des nuages s'associe aux rayons de la lumière, voire à la révélation. Mais le « déchirement » évoque également celui d'une feuille de papier. Dans *Dieu*, la ruine de Gavarnie représente le livre, et l'association de la montagne avec le papier n'a rien d'extravagant chez Hugo. Or, le déchirement d'une feuille de papier implique exactement le contraire du déchirement d'un nuage : la disparition du texte, la dispersion du sens. L'image de déchirement comme la figure du pont détruit fait signe vers l'échec du savoir et prévient que l'investigation de la ruine n'aboutira pas.

Dans l'œuvre de Hugo, le pont en ruine implique le passage rompu du savoir. Un extrait des *Travailleurs de la mer* le confirme :

Presque toujours il [l'homme] veut fuir [la] présence informe de l'Inconnu. Il se demande ce que c'est ; il tremble, il se courbe, il ignore ; parfois aussi il veut y aller.

Aller où ?

Là.

Là ? Qu'est-ce ? et qu'y a-t-il ?

Cette curiosité est évidemment celle des choses défendues, car de ce côté tous les ponts autour de l'homme sont rompus⁵⁷.

Ce que désignent les ponts rompus, ce n'est rien d'autre que l'impossibilité d'atteindre l'Inconnu. On comprend dès lors mieux l'image du « mur des siècles » du poème préliminaire de la nouvelle série de *La Légende des siècles*. Lorsque le « mur des siècles » réapparaît devant le poète après son effondrement, il prend l'aspect d'un pont détruit :

Ce n'était plus, parmi les brouillards où l'œil plonge,
Que le débris difforme et chancelant d'un songe,
Ayant le vague aspect d'un pont intermittent
Qui tombe arche par arche et que le gouffre attend,
Et de toute une flotte en détresse qui sombre ; [...]⁵⁸.

La ruine est, au niveau du sens, identique au pont détruit ; et le « mur des siècles » écroulé est indifféremment ruine ou pont rompu – ou encore navires en perdition. L'homme n'a pas la permission d'atteindre l'Inconnu qui se trouve au-delà du pont. Le « débris difforme et chancelant » de l'Histoire apparaît, prenant la forme du pont rompu, dans les brouillards qui ressemblent aux eaux, comme s'il essayait encore de trouver un sens et de soutenir un passage vers la vérité de l'Histoire. Ce « débris » prend aussi l'aspect du groupe

la « bruine » transforme en « ruine » (*Ibid.*, XXVIII, vol. Poésie I, p.764).

⁵⁷ *Les Travailleurs de la mer*, II, II, 5, vol. Roman III, p. 237.

⁵⁸ « La vision d'où est sorti ce livre », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, vol. Poésie III, p. 193.

de navires destinés aux mêmes opérations ; ce sont sans doute des navires de guerre partis à la conquête de la vérité. Le pont s'effondrant, n'ayant plus d'appui, s'assimile, dans la vision du poète, aux bateaux naufragés qui vont se faire engloutir dans le gouffre du savoir.

L'identification de la ruine de la lettre vingtième du *Rhin* reste impossible. Ce qu'a vu l'auteur en regardant à travers l'une de ses meurtrières était de nouveau une ruine, une autre ruine entée sur la première. Que cet épisode se fonde sur l'expérience vécue, ou que ce paysage ait été volontairement élaboré, force est de voir que, dans la lettre en question, la réflexion sur l'inscription qui suit est étroitement liée à ce doublement des ruines approfondissant leur énigme. De même, en effet, que la vue du pont détruit ne fait qu'accroître le mystère, l'inscription trouvée, elle aussi, renvoie l'auteur à une seconde énigme. Après qu'il a déchiffré l'inscription, son regard se fixe sur la lettre X : « Que signifient ces trois X détachées, pour ainsi dire, du reste de l'inscription par la grandeur des majuscules ? » ; « était-ce le hasard qui, pour épaissir l'obscurité, n'avait employé dans la formation de ce chiffre funèbre d'autre élément que cette lettre X, qui barre l'entrée de tous les problèmes et qui désigne l'Inconnu⁵⁹ ? » Lorsque la pensée logique est arrêtée par une énigme, l'imagination commence à œuvrer ; celle-ci seule pourrait aller au-delà de la ruine du sens, la lettre X correspondant par sa fonction, au pont détruit du savoir.

L'investigation des ruines est métaphoriquement assimilée à la recherche de la vérité. Savoir, chez Hugo, n'est rien d'autre que découvrir, de l'une à l'autre, des ruines, l'impossibilité de tout savoir.

(3) H ou la porte entrebâillée

Dans la pensée de Hugo, on vient d'en observer un exemple, il existe des osmose entre certaines ruines et des lettres de l'alphabet. Par leur forme, ruine et lettre apparaissent, tels les hiéroglyphes, comme des signes cachant le sens qu'ils contiennent. Ce n'est pas le cas, à première vue, de la lettre H en majuscule. Dans *Les Travailleurs de la mer*, les ruines de la Durande naufragée prennent la forme de cette lettre, immense et plantée au beau milieu de la mer : « L'espèce d'immense H majuscule formée par les deux Douvres ayant la Durande pour trait d'union, apparaissait à l'horizon dans on ne sait quelle majesté crépusculaire⁶⁰. » Le lecteur ne peut douter que ce H corresponde à l'initial de l'auteur. C'est évident et rien pourtant ne va moins de soi. Si les rochers de Douves sont l'emblème des entraves au progrès,

⁵⁹ *Le Rhin*, XX, vol. Voyage, p. 150.

⁶⁰ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 1, vol. Roman III, p. 194.

comment Hugo peut-il partager son H avec cet écueil monstrueux et destructeur ?

Le retour d'un édifice complexe à la masse informe de ses pierres disjointes ou la réduction d'un texte à un tas de lettres de l'alphabet vaut perte du sens. A elle seule et détachée des autres une lettre de l'alphabet ne fait pas sens, moins encore l'accumulation aléatoire de plusieurs. Les ruines se dressant au beau milieu de la mer sont donc pareilles à une lettre qui ne dispose pas d'un certain contexte sélectionnant sa valeur. L'écueil des Douvres frappe les yeux, car lorsqu'il apparaît pour la première fois, on ne comprend pas exactement ce que c'est : « on eût dit un dolmen titanique »⁶¹, c'est-à-dire l'impossible mixte d'un monument celtique et de mythologie grecque.

La forme des Douvres soutenant la Durande naufragée combine celle d'un pont avec celle d'une porte :

Deux hauts piliers soutenaient hors des flots dans le vide une sorte de traverse horizontale qui était comme un pont entre leurs sommets. La traverse, si informe de loin qu'il était impossible de deviner ce que c'était, faisait corps avec les deux jambages. Cela ressemblait à une porte. À quoi bon une porte dans cette ouverture de toutes parts qui est la mer⁶² ?

La traverse constituant le pont, c'est la Durande qui est presque sur le point de s'effondrer dans la mer. Ce pont précaire est instable et peut s'écrouler d'un moment à l'autre ; il rejoint les autres images du pont en ruine qu'on vient de voir et revêt la même valeur d'une signification défective. Cependant, l'ensemble dont il fait partie figure une porte. Or, chez Hugo, la porte symbolise le point d'articulation d'un destin individuel, ou encore un changement d'étape dans la marche du progrès. Enfin, la silhouette des Douvres complétée par l'épave de la Durande s'offre au regard comme un arc de triomphe marin, le H majuscule composé par les rochers et le bateau se référant lui-même à l'Arc de Triomphe. L'ode « À l'Arc de Triomphe » décrit ce monument parisien comme une « porte prodigieuse d'un palais de géants »⁶³ qui se dresse dans le désert tandis que l'écueil de Douvres est comparé à une porte inutile au beau milieu de la mer⁶⁴. La forme des Douvres portant l'épave de la Durande renvoie donc deux fois à Victor Hugo : à l'initiale de son nom et à son prénom par l'arc de

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, IV, vol. Poésie I, p. 831.

⁶⁴ Les Douvres symbolisent effectivement la victoire de la nature : « Les Douvres, élevant au-dessus des flots la Durande morte, avaient un air de triomphe. On eût dit deux bras monstrueux sortant du gouffre et montrant aux tempêtes ce cadavre de navire. C'était quelque chose comme l'assassin qui se vante. » (*Les Travailleurs de la mer*, II, I, 1, vol. Roman III, p. 194.) Les monuments-monstres ne s'expliquent jamais, et leur présence semble ouvrir un abîme du sens dans les textes du roman.

triomphe de la victoire. Il était sans aucun doute conscient de cette association d'idées. Un point mérite insistance, c'est que la lettre H dans son analogie avec le dessin d'une porte fait contraste avec la lettre X dans sa ressemblance avec un barrage. Un passage de *L'Homme qui rit* achève d'en convaincre :

Il existe des réalités ici-bas qui sont comme des issues sur l'inconnu, par où la sortie de la pensée semble possible, et où l'hypothèse se précipite. La conjecture a son *compelle intrare*. Si l'on passe en certains lieux et devant certains objets, on ne peut faire autrement que de s'arrêter en proie aux songes, et de laisser son esprit s'avancer là-dedans. Il y a dans l'invisible d'obscures portes entrebâillées⁶⁵.

La citation provient du chapitre intitulé « L'arbre d'invention humaine ». Dans ce contexte, c'est le cadavre du pendu, une « ruine d'âme »⁶⁶, qui est désigné directement par les « réalités ici-bas ». Indirectement, ce sont les ruines qui sont qualifiées d'« issues sur l'inconnu » ; elles sont autant de portes, ouvertes, plus exactement entrebâillées, sur l'Inconnu vers lesquelles les pensées et les conjectures humaines se précipitent.

La ruine du *Rhin*, qui multiplie les X et les ruines dans la mer qui dessinent la porte du H majuscule comportent donc des valeurs contraires, ouverture ici et fermeture là, mais dans les deux cas la ruine implique un passage vers l'inconnu, que ce passage soit interdit ou qu'il invite à entrer. Les ruines, chez Hugo, ne sont jamais par elles-mêmes une source de connaissance, mais elles indiquent seulement l'existence de l'Inconnu qui est au-delà du savoir humain.

5. Les ruines et les monuments

Mais si, comme on vient de le voir, les ruines ne fournissent pas de savoir, le faisaient-elles lorsqu'elles étaient des édifices tout neufs ? Les ruines ne sont-elles que des monuments dégradés ? Et quel est le rapport entre les ruines et les monuments ?

(1) Le devenir des ruines

Le poème « À l'Arc de Triomphe » offre l'occasion de la comparaison entre la ruine et le monument qu'elle fut. Après la Révolution et tout au long de la Restauration, le thème des

⁶⁵ *L'Homme qui rit*, I, I, 6, vol. Roman III, p. 388.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 389.

ruines est récurrent dans la littérature française. Il reflétait des réalités sociales ; l'ordre de la société était bouleversé, l'instabilité politique durait depuis plusieurs années, et, concrètement, de nombreux bâtiments avaient été démolis soit par les révolutionnaires soit par les marchands de matériaux de construction. D'un autre côté, la politique réconciliatrice de la Monarchie de Juillet, pour satisfaire à la fois les jacobins, les bonapartistes et par souci de la grandeur de la nouvelle monarchie, s'efforce, comme l'avait déjà fait l'Empire, d'ériger des monuments ou d'en achever. Les nouveaux monuments parisiens s'offrent aux écrivains comme un nouveau thème littéraire : la colonne Vendôme, celle de Juillet, l'Obélisque et plus encore l'Arc de Triomphe font l'objet de nombreux écrits. Le poème « A l'Arc de Triomphe » constitue un singulier point de rencontre de ces deux thématiques architecturales : les ruines et les monuments neufs.

En l'analysant, Roland Mortier remarque que « le concept de la ruine plus belle que la chose neuve [...] trouve ici son expression la plus complète et son développement le plus ample »⁶⁷. En effet, le poète déplore que l'Arc de Triomphe soit dénué de la beauté des ruines : « Hélas, d'un beau palais le débris est plus beau⁶⁸. » L'énoncé semble s'inscrire dans l'idée romantique largement partagée qui trouve davantage de charme aux ruines qu'aux édifices tout neufs. Le regret du poète peut paraître banal et seulement mieux formulé qu'ailleurs. Cette analyse n'épuise sans doute pas le sens du poème. S'adressant à l'Arc de Triomphe lui-même le poète critique, paradoxalement, son inachèvement :

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,
Le passé, pyramide où tout siècle a sa pierre,
Les chapiteaux brisés, l'herbe sur les vieux fûts ;
Il manque sous ta voûte où notre orgueil s'élance
Ce bruit mystérieux qui se mêle au silence,
Le sourd chuchotement des souvenirs confus !

L'éloge du monument à peine entamé y dénonce un élément négatif ineffaçable : le manque. Tout d'abord, le manque de vieillesse qui fait la beauté des ruines ; cette idée est

⁶⁷ Roland Mortier, *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations, de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 216.

⁶⁸ « A l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, IV, vol. Poésie I, p. 820 (sauf indication contraire, les références de ce chapitre renvoient toutes à cette ode).

exprimée dans la première partie du poème. L'édifice neuf n'a pas le charme des ruines embellies par le « grand sculpteur » qu'est le temps. Mais, l'indication de ce « manque » répétée à quatre reprises, ne se limite pas à un critère esthétique. La référence au « passé » et aux « souvenirs » met en cause, d'une manière allusive, la fonction du monument. Il est, conformément à l'étymologie transparente de son nom, destiné à inculquer à la postérité le la mémoire d'une personne ou d'un événement, à « perpétuer le souvenir »⁶⁹. Édifié à partir de 1806 sous l'ordre de Napoléon en l'honneur des armées françaises, l'Arc de Triomphe est, dès l'origine voué au souvenir à rappeler. Or les pierres neuves dont il est fait contredisent cette fonction mémorielle. Dès lors ce n'est qu'amas de pierres, un « vaste entassement », un « monceau de pierres », et jusqu'à la dernière partie du poème, il est appelé « édifice » et non pas « monument ». Cette qualité lui est même explicitement refusée :

La vieillesse couronne et la ruine achève.
Il faut à l'édifice un passé dont on rêve,
Deuil, triomphe ou remords.

Ainsi, tout en semblant discuter la poétique des ruines, Hugo suggère, d'une façon subtile, que le « triomphe » n'est pas inscrit sur le mur de l'Arc de Triomphe. Cette critique amère, dissimulée et glissée dans l'éloge des ruines, peut se rapporter au contexte biographique : bien que le père de Victor Hugo fût le lieutenant général des armées, l'inscription de son nom a été « oublié[e] » sur ce monument, de sorte que l'Arc de Triomphe peut sembler être resté inachevé aux yeux de Hugo du seul fait qu'il ne porte pas le nom de son père. On doit lire en ce sens le vers : « Il lui [à l'Arc de triomphe] faut la ruine à défaut du tombeau ! ». Mais les dernières vers de l'ode, où se développe la vision de la ruine future de l'Arc de Triomphe, tout à la fois révèlent cet oubli et disent l'accord spirituel entre le monument et le poète, sa piété filiale satisfaite et son sentiment esthétique comblé alors même que le grand art et le nom du père font toujours défaut :

Monument ! voilà donc la rêverie immense
Qu'à ton ombre déjà le poète commence !
Piédestal qu'eût aimé Bélénus ou Mithra !
Arche aujourd'hui guerrière, un jour religieuse !
Rêve en pierre ébauché ! porte prodigieuse
D'un palais de géants qu'on se figurera !
[...]
Quand ma pensée ainsi, vieillissant ton attique,
Te fait de l'avenir un passé magnifique,

⁶⁹ L'article de « monument » dans *Le Grand dictionnaire de Pierre Larousse*.

Alors sous ta grandeur je me courbe effrayé,
J'admire, et fils pieux, passant que l'art anime,
Je ne regrette rien devant ton mur sublime
Que Phidias absent et mon père oublié !

L'idée principale de Hugo, dans la confrontation du monument neuf avec sa ruine, semble consister dans la formule : « [faire] de l'avenir un passé magnifique ». Si l'Arc de Triomphe ne possède pas la marque du « passé », ce n'est pas seulement parce que ses pierres sont toutes neuves, c'est aussi parce que le nom de son père y a été oublié. C'est pourquoi le poète compte sur le vieillissement de l'Arc de Triomphe afin qu'il acquière sa propre histoire. « Phidias absent », autrement dit, l'absence de grand sculpteur, peut être compensée par le travail du temps, qui apportera peu à peu à l'édifice les « lentes métamorphoses » qui le feront parvenir « enfin à la beauté ». Dès lors, « [son] père oublié » pourra réintégrer la mémoire de la France, parce que le sens du monument sera modifié : « Arche aujourd'hui guerrière, un jour religieuse ! » C'est seulement lorsque les futurs voyageurs verront cet édifice, non pas comme le monument de la gloire militaire, mais comme la « porte prodigieuse d'un palais de géants », qu'il méritera que le poète l'appelle — pour la première fois dans l'ode — « monument ». En ce sens, la ruine est, au niveau de la forme aussi bien qu'au niveau du sens, la seule chose qui peut pardonner l'oubli. Le devenir ruine accompagne les métamorphoses du sens. Paradoxalement, dans l'œuvre de Hugo, les monuments trouvent une force évocatrice en perdant les souvenirs dont ils sont originellement chargés.

(2) Les monuments bâtis, les monuments écrits

De prime abord, Hugo semble ne pas reconnaître de valeur particulière aux monuments. Il arrive cependant qu'on rencontre des exceptions, accordées à quelques monuments privilégiés. Il faut donc non seulement étudier les idées de Hugo vis-à-vis des monuments réels, mais aussi examiner ce qu'il dit des monuments décrits, ainsi que sa conception du livre comme monument.

Dans « A l'Arc de triomphe », le peuple et les habitants de la ville n'apparaissent nulle part. Paris futur, c'est un monde de matériaux où « chantent » les édifices qui demeurent, ville curieuse où règnent les monuments. On les voit debout dans un désert, après la mort de la ville. Hugo n'est pas le seul à imaginer la destruction, un jour, de la ville. Dans *Paris* de Vigny, après l'éruption d'un Paris volcanique, il ne reste plus que les cendres qui couvrent et qui enfouissent la ville toute entière. Chez Grainville aussi bien que chez Lamartine, ne

subsistent que quelques ruines des célèbres monuments chargées de témoigner de l'irréversibilité de la dévastation. Le poète des *Visions*, après avoir constaté les ruines des monuments – le « sommet miné d'une arche triomphale », le Louvre « abaissant » ses murs, les « deux tours » de Notre-Dame qui penchent « leur front mélancolique », et aussi la « colonne d'airain » – s'afflige devant Paris devenu désert ; la ville entière est si délabrée que ses débris ne parviennent plus à ranimer le souvenir : « Ces lieux avaient perdu jusques à [la] mémoire »⁷⁰. Et la déploration se répète :

Quoi ! d'un peuple éternel voilà donc ce qui reste !
Voilà sa trace ; à peine un débris nous l'atteste⁷¹ !

De même dans la « Première vision » :

Et maintenant, couverts des ténèbres du temps,
Ces lieux sans souvenir, sans voix, sans habitants,
Ont oublié les pas et les œuvres de l'homme
Et n'entendent pas même une voix qui les nomme⁷² !

Cela inspire à Roland Mortier ce commentaire : « Quand tout s'effondre, lorsque tout est ruine, la ruine perd son pouvoir médiateur et sa vertu poétique⁷³. » Dans cette vision de fin du monde, les ruines ne sont que des décombres, de la matière impuissante à retenir les traces des activités spirituelles et les signes de la vie. Le nom de Paris est tombé dans l'oubli ; nul n'en visite le site, excepté le poète et l'« Esprit » ; il n'y a d'ailleurs plus d'hommes sur terre.

L'ode de Hugo entre en contraste avec la « Première vision ». Elle décrit, dans une vision des temps futurs, un « vieillard » qui montre l'Arc de Triomphe à son fils et d'autres personnes qui le visitent.

C'est alors que le roi, le sage, le poète,
Tous ceux dont le passé presse l'âme inquiète,
T'admireront vivante auprès de Paris mort ; [...] ⁷⁴.

Mortier conclut que « 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 pureté⁷⁵. » Paris peut mourir, son monument, dont la ruine a, pour ainsi dire, achevé la

⁷⁰ Lamartine, « Première vision », *Les Visions*, *op. cit.*, p. 1414.

⁷¹ *Ibid.*, p. 1415.

⁷² *Ibid.*, p. 1416.

⁷³ Roland Mortier, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁴ « A l'Arc de triomphe », *Les voix intérieures*, IV, vol. Poésie I, p. 824.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 219.

construction, est, lui, immortel. Ici, loin que les ruines symbolisent la fugacité des choses humaines, elles donnent l'immortalité au produit de l'activité des mortels.

Toutefois, la particularité des édifices décrits dans l'ode de 1837 ne permet pas d'en généraliser la leçon. N'y perdurent que trois monuments privilégiés, Notre-Dame, la Colonne et l'Arc de Triomphe ; les autres ont tous été anéantis. Or tous trois sont à la fois réels et immatériels, dans la mesure où ils ont trouvé leur consécration dans les œuvres de Hugo lui-même⁷⁶. Ils relèvent à la fois de la matière et de l'idée. On a déjà eu l'occasion de voir, dans l'œuvre, les livres s'accomplir en monuments – et réciproquement. Les uns et les autres ne comportent pas pour autant la même valeur et la suprématie est reconnue aux constructions de l'écriture.

« Ceci tuera cela » dans *Notre-Dame de Paris* le disait déjà : le livre de papier remplace le livre de pierre. Cette substitution enregistre une supériorité : les monuments sont exposés à la destruction, pas les livres : « Si les choses vont encore quelque temps de ce train, il ne restera bientôt plus à la France d'autre monument national que celui des *Voyages pittoresques et romantiques*⁷⁷. » *Les Misérables* font eux revivre la maquette en ruines d'un monument projeté par l'Empire disparu. Guy Rosa le signale : « Hugo, qui avait fait de Notre-Dame de Paris "sa" cathédrale, devait savoir et vouloir que, dans l'imaginaire de beaucoup de lecteurs, l'éléphant se dresse encore aujourd'hui sur la place, avec plus de présence et de réalité que bien des "monuments de Paris"⁷⁸. »

Cette intention, pour ce qui est de l'ode A l'Arc de Triomphe a été perçue par les contemporains. Un poème de Paul Juillerat intitulé *A M. Victor Hugo* s'achève ainsi.

Ta piété de fils saintement s'y révèle.
A ton père oublié par un marbre infidèle,
Tu consacres des vers que dira l'avenir.
Le noble nom d'Hugo vivra mieux dans tes pages,
Que sur le marbre usé par le vent des orages,
Et qui trompe le souvenir.

L'arc immense où Paris voit l'Egypte éclip­sée
A grandi sous le vol de ta haute pensée ;

⁷⁶ Avant son exil, il consacre deux poèmes à chacun des monuments napoléoniens. Pour la colonne de Vendôme, il existe une ode écrite en 1828, *A la colonne de la place de Vendôme*, dans *Odes et Ballades*, et le poème, *A la colonne*, daté du 9 octobre 1830, dans *Les Chants du crépuscule*. Quant à l'arc de Triomphe, l'ode de 1824, *A l'Arc de Triomphe de l'Etoile*, dans *Odes et Ballades*, et l'ode *A l'Arc de Triomphe* que nous examinons, lui sont attribués.

⁷⁷ *Guerre aux démolisseurs !* (1825), vol. Critique, p. 177.

⁷⁸ Note de Guy Rosa, dans son édition des *Misérables*, Librairie général française, « Livre de poche », 2 vol., 1998, p. 1294.

Tu célèbres sa gloire et prédis ses revers.
Et de ce monument que tant de noms décorent,
Où ton nom fut omis, et que les ans dévorent,
Il ne restera que tes vers⁷⁹.

Hugo était probablement fort conscient de l'avantage du monument écrit, lorsqu'il dédie à son père « non inscrit sur l'arc de l'Etoile », son recueil *Les Voix intérieures* et qu'il écrit dans sa préface : « il donne à son père cette pauvre feuille de papier, tout ce qu'il a, en regrettant de n'avoir pas de granit ». Il y a donc dans cette phrase une subtile ironie.

Le même soupçon quant à la valeur du monument revient, beaucoup plus tard, dans *William Shakespeare*. Il y déplore que le moindre général –ou amiral– victorieux ait sa statue à Londres, mais pas Shakespeare la sienne, avant de se reprendre : « Au fait, un monument à Shakespeare, à quoi bon ? La statue qu'il s'est faite à lui-même vaut mieux, avec toute l'Angleterre pour piédestal. Shakespeare n'a pas besoin d'une pyramide ; il a son œuvre⁸⁰. » Puis, comparant la succession des œuvres du poète et celle des édifices, il conclut sur la vanité des monuments : « Aucune construction de chaux, de roche, de fer et de ciment ne vaut le souffle. Le profond souffle du génie, qui est la respiration de Dieu à travers l'homme. Une tête où il y a une idée, voilà le sommet ; les entassements de pierre et de brique font des efforts inutiles. Quel édifice égale une pensée⁸¹ ? »

Il y a cependant une « utilité populaire » aux monuments. Ils ont une prise sur les esprits qui peut les faire éducateurs des intelligences : « on n'a pas le temps de lire [un livre], on est forcé de voir [un monument] »⁸². Plus encore, les monuments sont une incitation au savoir en suscitant le désir de la lecture : « [le] commencement de connaissance des grands hommes est nécessaire au peuple. Le monument provoque à connaître l'homme. On désire apprendre à lire pour savoir ce que c'est que ce bronze. Une statue est un coup de coude à l'ignorance⁸³. » Pour les génies, le monument édifié est une voie d'accès, une étape conduisant aux œuvres écrites, qui sont les véritables monuments de l'esprit et de l'art ; « l'œuvre des génies est du surhumain sortant de l'homme »⁸⁴.

Construire un monument est l'acte de donner la forme à ce qui n'en a pas, le geste qui fige et monumentalise l'idée non-matière et éternelle en tant que telle. La pensée et le souvenir, dès qu'ils sont remplacés par un monument, deviennent matériels et donc

⁷⁹ Paul Juillerat, « A M. Victor Hugo », *Lueurs matinales*, 1838, p. 126.

⁸⁰ *William Shakespeare*, III, I, 5, vol. Critique, p. 426.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*, p. 427.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, I, II, 2, p. 263.

destructibles. En ce double sens, tous les monuments construits sont fondamentalement imparfaits et destinés à l'échec. Les seuls monuments qui puissent perpétuer quelque chose, sont les monuments faits de mots.

Conclusion

Les ruines qui ont perdu leur fonction originelle sont des objets particulièrement matériels, ouvrages humains rendus à l'état de la matière. Ordinairement signe de l'oubli, elles représentent pourtant, dans l'œuvre de Hugo, la totalité du savoir humain. Elles y apparaissent, non pas comme une source de l'érudition archéologique, mais comme la figure du savoir en tant que tel.

Tout ce qui a une forme est destiné à la destruction et l'amenuisement ; au contraire, le savoir – et non-savoir –, sans forme, peut résister à la force destructrice et s'accumuler à l'infini. C'est dans cette optique que la tour de Babel hugolienne est vouée à la croissance éternelle. La tour de Babel hugolienne n'est pas une construction interrompue, mais celle qui est toujours en train de se construire et ne s'achève jamais. Dans cette assimilation imaginaire du savoir et la tour babélique, le savoir, chez Hugo, revêt une certaine matérialité. Les hommes entassent et entassent des bribes de savoir, et avec ce savoir accumulé l'intelligence humaine édifie une tour— si bien que la somme des connaissances ne vaut pas mieux qu'un tas de pierre. Les ruines décroissantes offrent, elles aussi, une prise singulière au savoir hugolien. Les constructions architecturées, en perdant leur forme et leur sens, deviennent ruines, et ces dernières, détruites et fragmentées, n'enseignent plus la forme intégrale d'un édifice originel. Les débris mettent ainsi en faillite l'intelligence humaine ; mais à ce titre, ils indiquent, hors de portée du savoir humain, l'existence de l'inconnu ou du Tout. Les ruines, en se décomposant, ouvrent un passage à ce que les hommes, dans l'acte de construire, ne sauraient jamais atteindre.

DEUXIÈME PARTIE

RUINE

I. Destruction

Les ruines, effet, trace et signe de l'anéantissement, portent en elles l'indice de la force destructrice qui les a faites. Le thème des ruines chez Hugo embrasse donc, conformément d'ailleurs à la double signification courante du mot, deux éléments : les ruines comme choses détruites et la ruine comme destruction, le devenir ruine. La ruine, processus naturel et culturel universel, domine l'univers hugolien. Les éléments de la nature aussi bien que les hommes sont des sujets qui détruisent et sont aussi destinés à la destruction. Associé à la mort et au néant, l'acte de détruire, revêt en général une valeur négative. Hugo, lui, accorde une réelle positivité à la destruction.

1. Destruction créatrice

« *Tempus edax, homo edacior* »¹, on sait que cette expression proverbiale de *Notre-Dame de Paris* tire son origine des *Métamorphoses* d'Ovide : « *Tempus edax rerum* »². Plus tard, une formule très proche, « *homo edax* » fait le titre d'un chapitre des *Travailleurs de la mer*. Non sans raison. La puissance destructrice des hommes fascine Hugo.

(1) « *Tempus edax, homo edacior* »

Hugo, dans sa réflexion sur la destruction, se réfère souvent à l'ouvrage d'Ovide. L'ode intitulée « Aux ruines de Montfort-L'Amaury », écrite en 1825, porte en épigraphe cette phrase des *Métamorphoses* : « *nec potuit ferrum, neque edax abolere vetustas* »³. La formule se trouve dans la dernière partie des *Métamorphoses*, en forme

¹ « Le temps est rongeur et plus rongeur l'homme. » *Notre-Dame de Paris*, éd. par Jacques Seebacher, « Livre de poche », Librairie Générale Française, « Livre de poche », 1998, note 2, p. 189.

² « Le temps dévore tout. » Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. par Georges Lafaye, Gallimard, « folio », 1992, p. 487.

³ « Ni le fer, ni la morsure de la vieillesse n'ont pu détruire [l'ouvrage]. » Victor Hugo, *Œuvres poétiques I*, éd. par Pierre Albouy, « Notes et variantes », Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1280-1281 (Ovide, *Métamorphoses*, XV, v. 872).

d'épilogue : l'œuvre est achevée et nul, ni aucune force ne saurait la détruire⁴. Cette épigraphe, sauf à y voir ironie ou sarcasme, montre dans la ruine l'emblème de ce qui perdure à travers les siècles, résistant à la force destructrice des hommes et du temps.

Dans *Notre-Dame de Paris*, la référence aux *Métamorphoses* est également associée à une évocation de l'ancienne architecture. Cependant, cette fois, Hugo souligne que la construction antérieure, ce sont les hommes qui l'ont détruite :

Sur la face de cette vieille reine de nos cathédrales, à côté d'une ride on trouve toujours une cicatrice. *Tempus edax, homo edacior* ; ce que je traduirais volontiers ainsi : Le temps est aveugle, l'homme est stupide⁵.

L'expression « *tempus edax* » se trouve au chapitre « Pythagore » des *Métamorphoses*. Elle conclut l'épisode de la belle Milon qui, en apercevant dans un miroir son visage ridé, pleure sa vieillesse : « Ô temps vorace [*Tempus edax*], vieillesse jalouse, vous détruisez tout ; il n'est rien qui, une fois attaqué par les dents de l'âge, ne soit ensuite consumé peu à peu par la mort lente que vous lui faites subir⁶. » Hugo, en citant Ovide, substitue habilement à la belle ridée la cathédrale de Notre-Dame, « vieille reine » de toutes les cathédrales. Un point qui mérite attention, c'est qu'à la citation d'Ovide, « *tempus edax* », Hugo ajoute lui-même sa propre expression, « *homo edacior* ». La "traduction" originale de Hugo, « le temps est aveugle, l'homme est stupide », souligne la différence qualitative existant entre le travail du temps et celui des hommes. Contrairement aux lieux communs qui reconnaissent à l'homme moins de force mais plus d'intelligence qu'aux puissances et aux êtres de la nature, sans compter sa vocation morale, voici l'homme plus fort que le Chronos lui-même, mais plus stupide encore et plus mauvais.

Jacques Seebacher signale que l'expression « *tempus edax* » a probablement été rencontrée par Hugo dans *L'Essai historique* de E. H. Langlois, paru en 1827⁷. L'idée similaire de « *tempus edax, homo edacior* » se trouve aussi dans *Génie du christianisme* publié en 1802 : « il y a deux sortes de ruines : l'une, ouvrage du temps ; l'autre,

⁴ Cf. Ovide, *Métamorphoses*, XV, éd. citée, p. 510.

⁵ *Notre-Dame de Paris*, III, I, vol. Roman I, p. 569.

⁶ Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, éd. citée, p. 487.

⁷ *Notre-Dame de Paris*, éd. Jacques Seebacher, « livre de poche », *op. cit.*, note 2, p. 189.

ouvrage des hommes⁸. » Mais en cela seul le temps est artiste, et Chateaubriand ajoute : « les secondes ruines sont plutôt des dévastations que des ruines⁹. »

Les destructions des hommes sont d'ailleurs plus violentes et plus complètes que celles des âges : les seconds minent, les premiers renversent. Quand Dieu, pour des raisons qui nous sont inconnues, veut hâter les ruines du monde, il ordonne au Temps de prêter sa faux à l'homme ; et le Temps nous voit avec épouvante ravager dans un clin d'œil ce qu'il eût mis des siècles à détruire¹⁰.

Or, la préface de *Génie du christianisme* lie la genèse de l'œuvre au « chaos révolutionnaire »¹¹ qui a tout mis à l'état de ruine et dans ce livre, publié « au milieu des débris »¹² des temples, l'action destructrice est perçue à travers le prisme de la récente catastrophe sociale, historique et politique.

Que les hommes soient capables de rivaliser victorieusement avec le temps en matière de destruction, cette idée, chez les deux auteurs, fait écho aux réalités de l'époque. On sait que la scène de l'assaut de Notre-Dame mené par les truands fait écho aux destructions des monuments religieux durant la Révolution française, à l'inquiétude aussi devant la violence déployée en juillet 1830 –bientôt justifiée par la mise à sac de Saint-Germain l'Auxerrois et de l'Archevêché. Révolution et démolition semblent indissociables. Mais les restaurations –aux deux sens à la fois– ne sont guère moins aveugles que les révolutions.

Aux siècles, aux révolutions, qui dévastent du moins avec impartialité et grandeur, est venue s'adjoindre la nuée des architectes d'école, patentés, jurés et assermentés ; dégradant avec le discernement et le choix du mauvais goût ; [...]. C'est le coup de pied de l'âne au lion mourant. C'est le vieux chêne qui se couronne, et qui, pour comble, est piqué, mordu, déchiqueté par les chenilles¹³.

L'architecture médiévale est ici comparée au « vieux chêne qui se couronne », c'est-à-dire à un chêne qui, au fil des années, s'est dépouillé de ses feuilles. Cependant

⁸ Chateaubriand, *Génie du christianisme*, III, 5, 3, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, p. 882.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, III, 5, 3, p. 882.

¹¹ *Ibid.*, « préface », p. 460.

¹² *Ibid.*

¹³ *Notre-Dame de Paris*, III, I, vol. Roman I, p. 572.

le terme « se couronner » renvoie également au « couronnement d'un roi » et ce double sens suggère une osmose entre l'image de l'édifice et la royauté.

(2) L'homme destructeur

Les Travailleurs de la mer continuent la réflexion observée dans *Notre-Dame de Paris*, mais la déplacent. *L'Archipel de la Manche* qui devait en être le « livre préliminaire »¹⁴, développe clairement l'idée que l'homme est destructeur non plus de ses propres œuvres mais de la nature, et qu'elle-même est destructrice.

Le premier chapitre intitulé « Les Anciens cataclysmes », décrit la violence de l'océan rongant incessamment les côtes :

L'Atlantique ronge nos côtes. La pression du courant du pôle déforme notre falaise ouest. [...] Chaque jour un pan de la terre normande se détache et disparaît sous le flot. [...] Cette formation du golfe de la Manche aux dépens du sol français est antérieure aux temps historiques. La dernière voie de fait décisive de l'océan sur notre côte a pourtant date certaine. En 709, soixante ans avant l'avènement de Charlemagne, un coup de mer a détaché Jersey de la France¹⁵.

L'archipel de la Manche serait ainsi la ruine d'une côte détruite. Le titre, « Les Anciens cataclysmes », évoque aussi bien le Déluge biblique proprement dit que son interprétation par les savants de l'époque qui, de Bernardin de Saint-Pierre à Cuvier, y voyaient la trace laissée dans la mémoire des hommes par la dernière « révolution du globe » censée avoir formé sa configuration actuelle. Le premier chapitre de *L'Archipel de la Manche* entérine cet accord théologico-scientifique : la destruction de l'ancien monde permet la renaissance du nouveau.

Le chapitre [XXIII], intitulé « Puissance des casseurs de pierre », décrit, lui, les atteintes portées par les hommes aux côtes de Guernesey. L'île de Guernesey serait « en pleine démolition »¹⁶, car, convoitée pour la qualité de son granit, « toute la falaise

¹⁴ « Introduction » des *Travailleurs de la mer*, éd. par Yves Gohin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1257.

¹⁵ *L'Archipel de la Manche*, [I], vol. Roman III, p. 3.

¹⁶ *Ibid.*, [XXIII], p. 39.

est mise en adjudication¹⁷ [...] les côtes de Guernesey tombent sous la pioche¹⁸. » Le chapitre précédent, « *Homo edax* » [XXII], avait averti de cette puissance destructrice de l'homme :

De toutes les dents du temps, celle qui travaille le plus, c'est la pioche de l'homme. L'homme est un rongeur. Tout sous lui se modifie et s'altère, soit pour le mieux, soit pour le pire. Ici il défigure, là il transfigure¹⁹.

« L'homme est un rongeur », traduction libre et pleine d'esprit de « *homo edax* », va plus loin que la formule latine : elle implique que la destruction doit être considérée non comme une activité accidentelle des hommes mais comme un caractère essentiel de leur nature. Bien plus, par le relais de *tempus edax*, elle lie cette propriété anthropologique à l'une des deux dimensions universelles du réel : par la destruction l'homme participe au temps. Dans cette perspective plus rien ne sépare le règne humain des autres règnes du monde ; plus rien ne distingue, sinon une efficacité plus grande, la présence humaine de l'universelle entropie.

Cependant, sitôt posée, l'idée est corrigée. Si du moins une altération « pour le mieux » est pensable, la capacité destructrice des hommes peut être bonne et transfigurer ici la nature qu'ailleurs elle défigure. Bien plus, l'acte de détruire peut être, sinon exactement créateur, du moins constructif :

Il [l'homme] dérange, déplace, supprime, abat, rase, mine, sape, creuse, fouille, casse, pulvérise, efface cela, abolit ceci, et reconstruit avec de la destruction²⁰.

Dans *L'Archipel de la Manche*, cette ambiguïté de l'activité humaine lui reste propre ; elle ne l'est pas dans *Notre-Dame de Paris* qui compare également l'effort des hommes à celui des flots dans leur patient travail d'alluvion et de sédimentation. Le passage du chapitre « Notre-Dame » définit ainsi la nature des grands édifices qui remontent à des siècles ; ce sont

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *L'Archipel de la Manche*, [XXII], vol. Roman III, p. 37-38.

²⁰ *Ibid.*, p. 38.

le dépôt que laisse une nation ; les entassements que font les siècles ; le résidu des évaporations successives de la société humaine ; en un mot, des espèces de formations. Chaque flot du temps superpose son alluvion, chaque race dépose sa couche sur le monument, chaque individu apporte sa pierre²¹.

Les constructions humaines ont quelque chose des entassements laissés par les flots dans le cours des temps ; en ce sens, le champ lexical géologique rapproche les actes de l'homme du système de la nature, mais une fois toute idée de destruction exclue de ce dernier. Dans *Notre-Dame de Paris*, le travail des hommes est métaphoriquement assimilé à celui de la nature dans l'acte d'entasser des pierres, tandis que dans *L'Archipel de la Manche*, il est comparé à leur extraction. Le premier roman montre que « le peuple est un maçon »²² qui construit, alors que le second annonce que l'homme est un « casseur de pierre » qui détruit, mais aussi, qui « reconstruit avec de la destruction ».

Que l'homme détruise, pour créer, la nature, œuvre de Dieu, cela ne va pas de soi. *Les Travailleurs de la mer* le disent :

La balafre du travail humain est visible sur l'œuvre divine. [...] Si les énormités de la création sont à sa portée, il les bat en brèche. Ce côté de Dieu qui peut être ruiné le tente, et il monte à l'assaut de l'immensité, le marteau à la main²³.

Et déjà une ébauche de la préface du roman disait : « Le plus auguste effort de l'homme, c'est son effort contre l'élément. Il lutte plus qu'avec l'ange, il lutte contre Dieu »²⁴. La valeur de cette lutte est ambiguë : folle et sacrilège évidemment, elle est aussi le relais du travail divin pris par le travail humain.

Il semble que l'homme soit chargé d'une certaine quantité d'achèvement. Il approprie la création à l'humanité. Telle est sa fonction. Il en a l'audace ; on pourrait presque dire, l'impiété. La collaboration est parfois offensante. L'homme, ce vivant à brève échéance, ce perpétuel mourant, entreprend

²¹ *Notre-Dame de Paris*, III, I, vol. Roman I, p.573.

²² *Ibid.*, p. 574.

²³ *L'Archipel de la Manche*, [XII], vol. Roman III, p. 38.

²⁴ *Les Travailleurs de la mer*, « Notes et variantes », Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 1361.

l'infini²⁵.

Comment toucher à la création sans y attenter, la perfectionner sans l'amoinrir ? Ce qui est propre au travail humain est la création de sens et l'utilité pour les hommes. Cependant, ce travail demeure impossible, s'il n'y a pas de destruction de la forme originelle de la création divine. Car, l'homme ne sait construire qu'en utilisant la matière, qui lui préexiste. Mais curieusement, ceci n'est pas toujours le cas dans l'œuvre de Hugo. Dans *Dieu*, le cirque de Gavarnie transcende la chronologie :

Exagération du monument humain
Jusqu'à la vision, jusqu'à l'apothéose ;
Monde qui n'est pas l'homme et qui n'est plus la chose ;
Entrée inexprimable et sombre de granit
Dans le rêve, où la pierre en prodige finit ;
Problème ; précipice édifice ; sculpture
Du mystère ; œuvre d'art de la fauve nature ;
Construction que nie et que voit la raison,
Et qu'achève, au delà du terrestre horizon,
Sur le mur de la nuit, la fresque de l'abîme ;
C'est Vignole à la base et l'éclair sur la cime ;
C'est le spectre de tout ce que l'homme bâtit,
Terrible, raillant l'homme, et le faisant petit²⁶.

Les hommes ne savent construire qu'en détruisant la création divine, mais paradoxalement, tous les monuments humains se retrouvent déjà dans le cirque de Gavarnie ; ce dernier en est le « spectre ». Ce monument de la nature, « précipice édifice », cesse d'être une chose, dissipe la distinction entre l'humain et le non-humain, la matière et la non-matière, et mélange ce monde et l'au-delà. Dans l'imaginaire de Hugo, la construction par les hommes s'achève dans l'œuvre de Dieu ; cette dernière implique dès le début tout le travail humain.

(3) La destruction ou l'agent du devenir

Notre-Dame de Paris définissait l'architecture comme une « sorte de création

²⁵ *L'Archipel de la Manche*, [XII], vol. Roman III, p. 108.

²⁶ *Dieu*, Le Seuil du gouffre, [XII], vol. Poésie IV, p. 613.

humaine », « puissante et féconde comme la création divine dont elle semble avoir dérobé le double caractère : vérité, éternité²⁷. » Dans *Les Travailleurs de la mer* au contraire, la stabilité et la durée sont refusées à toute construction, humaine ou naturelle.

Dans un temps donné la configuration d'une île change. Une île est une construction de l'océan. La matière est éternelle, non l'aspect. Tout sur la terre est perpétuellement pétri par la mort, même le granit. Tout se déforme, même l'informe. Les édifices de la mer s'écroulent comme les autres²⁸.

« Dans la nature rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme », venait de dire la jeune chimie ; Hugo joue avec Lavoisier : tout se déforme, même l'informe ; et l'art des bâtisseurs, l'architecture, devient l'emblème de l'universel éboulement : « Les édifices de la mer s'écroulent ». Mais l'éternité de la matière écarte l'idée d'anéantissement, et même celle de dégradation : la mort, l'entropie, ne fait pas disparaître, elle « pétrit ». Le monde ne tend pas à l'effacement, il est en état de transition. *La Mer et le vent* donne la formule abstraite de cette doctrine : « l'immuable est analogue à l'éphémère »²⁹.

Une telle vision de l'univers s'origine, au-delà du baroque dans les spéculations de la philosophie antique, celle des *Métamorphoses* d'Ovide, une fois de plus, renvoyant à Pythagore :

Rien ne conserve son apparence primitive ; la nature, qui renouvelle sans cesse l'univers, rajeunit les formes les unes avec les autres. Rien ne périt, croyez-moi, dans le monde entier ; mais tout varie, tout change d'aspect. Ce qu'on appelle naître, c'est commencer une existence différente de la précédente ; mourir, c'est la terminer. Il peut se faire que les parties soient transportées de-ci de-là ; mais la somme de l'ensemble reste constante³⁰.

Certes, il s'agit ici de la métempsychose des êtres, qui pose l'immortalité de l'âme sous les vicissitudes de ses formes, mais Hugo lui donne toute son extension logique puisqu'elle implique l'effacement de la distinction entre les règnes : la variabilité des formes s'étend à toutes choses, seul l'univers conservant l'équilibre de ce

²⁷ *Notre-Dame de Paris*, III, I, vol. Roman I, p. 570.

²⁸ *L'Archipel de la Manche*, [XII], vol. Roman III, p. 106.

²⁹ [*La mer et le vent*], VIII, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 687.

³⁰ Ovide, *Les Métamorphoses*, XV, éd. citée, p. 489.

qui le compose.

Les Travailleurs de la mer orchestrent ce système de mutation généralisée. Le bateau à vapeur, la Durande, d'abord victime de malveillance, a été réduit à néant à la fois par un écueil et par un cyclone ; il a été emporté en haut des rochers, puis brisé en deux. Toutes les structures, les outils et les pièces qui le composaient ont été démontés, érodés ou cassés, privés d'utilité : réduits, dans « la forme de la ruine »³¹, à leur matière élémentaire:

[...] une barre d'aspect n'était plus qu'un morceau de fer, une sonde n'était plus qu'un morceau de plomb, un cap-de-mouton n'était plus qu'un morceau de bois, une drisse n'était plus qu'un bout de chanvre, un touron n'était plus qu'un écheveau brouillé, une ralingue n'était plus qu'un fil dans un ourlet [...] ³².

Ainsi, la nature reprend-elle ce qui a appartenu aux êtres humains. L'homme « rongeur » extrait de la nature la matière de ses ouvrages et lui donne forme, la nature, à son tour, les reconduit à l'informe d'où ils ont été tirés.

[...] rien qui ne fût décroché, décloué, lézardé, rongé, déjeté, sabordé, anéanti ; aucune adhésion dans ce morceau hideux, partout la déchirure, la dislocation, et la rupture, ce je ne sais quoi d'inconsistant et de liquide qui caractérise tous les pêle-mêle, depuis les mêlées d'hommes qu'on nomme batailles jusqu'aux mêlées d'éléments qu'on nomme chaos. Tout croulait, tout coulait, et un ruissellement de planches, de panneaux, de ferrailles, de câbles et de poutres s'était arrêté au bord de la grande fracture de la quille, d'où le moindre choc pouvait tout précipiter dans la mer³³.

« Chaos », le mot est dit et importe. Jean-Pierre Richard et Georges Poulet le mettent au centre de leurs analyses de l'imaginaire hugolien dont ils décrivent le va-et-vient entre les deux pôles de la tour de Babel, idéal de la construction et construction de l'idéal, et le flux monstrueux des choses enchevêtrées, le chaos sans forme ni sens. Or, dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo impose un ordre à cette dualité onirique : le « bâtiment » détruit retourne au chaos, mais de ce chaos, sort une nouvelle construction. La Durande est suspendue à l'abîme de l'océan. Ces débris des œuvres de

³¹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 2, vol. Roman III, p. 198.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

l'homme vont être versés dans la mer, cette « quantité qui se décompose et recompose »³⁴ et qui est comme une sorte de vaste fourneau dans lequel toute forme est perdue, dissoute puis refondue. Le bateau, une fois tombé dans les flots, se sépare en plusieurs morceaux qui sont à nouveau rassemblés par Gilliatt pour construire une autre machine.

Le chapitre où se trouve cette description s'intitule « Les perfections du désastre », formule non dénuée d'ironie à l'endroit de ce qui est le principe du progrès : la « perfectibilité » de l'humanité et de la société humaine. Mais ironie provisoire. Certes, les forces naturelles ont conduit à sa perfection le retournement du progrès en dégradations accomplies³⁵, mais la Durande détruite sera reconstruite par Lethierry, en mieux, et l'action du roman fait bel et bien du désastre la condition du progrès. Gilliatt sauve son « moteur ».

(4) Le livre destructeur et la destruction du livre

Hugo est-il original en désignant, dans *Notre-Dame de Paris*, l'invention de l'imprimerie par Gutenberg comme l'un des événements décisifs qui ont mis fin à l'ancienne société féodale et ouvert les temps modernes ? Sans doute pas. Mais il va beaucoup plus loin :

L'invention de l'imprimerie est le plus grand événement de l'histoire. C'est la révolution-mère. C'est le mode d'expression de l'humanité qui se renouvelle totalement, c'est la pensée humaine qui dépouille une forme et qui en revêt une autre, c'est le complet et définitif changement de peau de ce serpent symbolique qui, depuis Adam, représente l'intelligence³⁶.

La révolution de l'esprit précède la Révolution, c'est ce qu'implique la formule qui fait de l'imprimerie la « révolution-mère ». Lamartine est moins radical : « Gutenberg, sans le savoir, avait été le mécanicien d'un nouveau monde. [...] Chaque

³⁴ [La mer et le vent], III, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 682.

³⁵ Gilliatt, qui ramasse les débris rejetés sur les rochers afin d'en refaire des outils, prend toute sa place entre les deux types d'ouvrages de la mer : décomposition et recomposition. Ainsi, Gilliatt, intrus dans la nature, se fait lui-même une répétition microcosmique du système de la mer.

³⁶ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 623-624.

lettre de cet alphabet qui sortait de ses doigts contenait en elle plus de force que les armées des rois et que les foudres des pontifes³⁷. »

Ce n'est pas qu'une question de degré dans la force de destruction. Tel que *Notre-Dame de Paris* en écrit l'histoire, le livre, en tuant l'ancienne technique d'expression, plus exactement : l'ancien mode d'existence de la pensée, l'architecture, a permis à la Renaissance, à la Réforme et aux Lumières, de faire table rase de l'ancien monde spirituel et créé les condition du renouveau :

Au dix-huitième, [...] elle [l'imprimerie] ressaisit la vieille épée de Luther, en arme Voltaire, et court, tumultueuse, à l'attaque de cette ancienne Europe dont elle a déjà tué l'expression architecturale. Au moment où le dix-huitième s'achève, elle a tout détruit. Au dix-neuvième, elle va reconstruire³⁸.

C'est déjà affirmer, conformément à l'idée de révolution, la puissance créatrice de l'imprimerie. Plus tard, *Du génie*, en identifie le processus dans la capacité du livre à façonner la subjectivité des lecteurs :

Un livre est un engrenage. Prenez garde à ces lignes noires sur du papier blanc ; ce sont des forces ; elles se combinent, se composent, se décomposent, entrent l'une dans l'autre, pivotent l'une sur l'autre, se dévident, se nouent, s'accouplent, travaillent. Telle ligne mord, telle ligne serre et presse, telle ligne entraîne, telle ligne subjugué. Les idées sont un rouage. Vous vous sentez tiré par le livre. Il ne vous lâchera qu'après avoir donné une façon à votre esprit. Quelquefois les lecteurs sortent du livre tout à fait transformés³⁹.

Cette réforme de l'esprit est individuelle ; l'imprimerie, en multipliant le nombre des lecteurs, peut l'étendre à une société entière. Mais ce qui est vrai en extension l'est aussi en compréhension : il y a de mauvais livres, capables de transformer leurs lecteurs dans le mauvais sens et d'avoir la plus pernicieuse influence sociale. Hugo met à le dire, dans *Les Misérables*, une surprenante virulence :

Mais [au XVIII^e siècle], à côté et au-dessous des philosophes, il y avait

³⁷ Lamartine, *Histoire des girondins* (1847), I, 8, Plon, 2 vol., 1984, t. I, p. 40. Voir, aussi, *Gutenberg : invention de l'imprimerie*, Folle avoine, 1997.

³⁸ *Notre-Dame de Paris*, V, 2, vol. Roman I, p. 626.

³⁹ *Du génie*, vol. Critique, p. 560.

les sophistes, végétation vénéneuse mêlée à la croissance salubre, ciguë dans la forêt vierge. Pendant que le bourreau brûlait sur le maître-escalier du palais de justice les grands livres libérateurs du siècle, des écrivains aujourd'hui oubliés publiaient, avec privilège du roi, on ne sait quels écrits étrangement désorganiseurs, avidement lus des misérables⁴⁰.

Bien difficile, dans ces conditions, de donner tort à Lantenac, qui ne tient pourtant pas, dans *Quatrevingt-Treize*, le rôle de porte-parole de l'auteur :

Tant qu'il y aura des grimauds qui griffonnent, il y aura des gredins qui assassinent ; tant qu'il y aura de l'encre, il y aura de la noirceur ; tant que la patte de l'homme tiendra la plume de l'oie, les sottises frivoles engendreront les sottises atroces. Les livres font les crimes. Le mot chimère a deux sens, il signifie rêve, et il signifie monstre⁴¹.

Le livre peut donc avoir des vertus contrastées : il améliore les hommes au recto et les dégrade au verso de la page. Dans les deux cas, sa dynamique semble directement empruntée au monde, au vivant en particulier, qu'il devrait signifier et auquel il se substitue. Les lignes « se combinent, se composent [et] se décomposent » ; de petites semences d'idées poussent dru (« les sottises frivoles engendreront les sottises atroces ») ; les livres se multiplient et pullulent comme la végétation ou les bêtes.

Sujet donc, et non seulement agent, de création et de transformation, bonne ou mauvaise, la logique veut qu'il soit aussi objet de destruction. Dans *Quatrevingt-Treize*, les trois enfants détruisent le livre de Saint Barthélemy, martyr, monument vénérable et symbole de l'histoire sombre de la misère de l'humanité et vénérable :

Depuis quelque temps, [...] ses yeux [de René-Jean] se tournaient fréquemment du côté du lutrin-pupitre monté sur pivot et isolé comme un monument au milieu de la bibliothèque. C'est sur ce lutrin que s'étalait le célèbre volume Saint-Barthélemy⁴².

La mise en pièces du livre par les enfants offre plusieurs aspects distincts qui assimilent les petits iconoclastes aux différentes figures de destructeurs. Leur ravage du

⁴⁰ *Les Misérables*, IV, VII, 3, vol. Roman II, p. 788.

⁴¹ *Quatrevingt-Treize*, III, VII, 1, vol. Roman III, p. 1045.

⁴² *Ibid.*, III, III, 1, p. 980.

livre est d'abord comparé à ceux des conquérants du Nouveau Monde. Georgette navigue dans l'océan de la bibliothèque :

Des tabourets renversés, des tas de paperasses, des caisses d'emballage déclouées et vides, des bahuts, des monceaux quelconques autour desquels il fallait cheminer, tout en archipel d'écueil ; Georgette s'y hasarda. Elle commença par sortir de son berceau, premier travail ; puis elle s'engagea dans les récifs, serpenta dans les détroits, poussa un tabouret, rampa entre deux coffres [...] et parvint ainsi à ce qu'un marin appellerait la mer libre, c'est-à-dire, à un assez large espace de plancher qui n'était pas obstrué [...]⁴³.

[...] là, il y avait un obstacle redoutable, la grande échelle gisant le long du mur venait aboutir à cette fenêtre, et l'extrémité de l'échelle dépassait un peu le coin de l'embrasure ; cela faisait entre Georgette et ses frères une sorte de cap à franchir [...]⁴⁴.

Lorsque les chérubins sont réunis, l'aîné déchire d'abord soigneusement les pages, une à une, et les distribue aux cadets comme un empereur les contrées données à ses vassaux : « René-Jean, inépuisable et magnanime, offrit à Gros-Alain Fabricio Pignatelli et à Georgette le Père Stilting [...]. Il y avait aussi des cartes. René-Jean les distribua. Il donna l'Éthiopie à Gros-Alain et la Lycaonie à Georgette. »⁴⁵ Souvent les diadoques se déchirent et l'empire démembré entre eux finit par les écraser. Les héritiers du Saint Barthélémy s'en tirent mieux. Le livre en s'effondrant les épargne : « Ils furent éblouis, point écrasés. Toutes les aventures des conquérants ne finissent pas aussi bien⁴⁶. » Celle d'Alexandre par exemple ou, mieux, celle de Napoléon, dont Hugo compare constamment l'Empire à un immense édifice et sa chute à un vaste écroulement.

Mais il y a de la beauté dans tout ce qui est grand, y compris les désastres, et la chute de l'édifice-livre fait assister les enfants à un spectacle grandiose : « comme toutes les gloires, cela fit un grand bruit et un nuage de poussière. [...] / Il y eut un instant de silence et de terreur, la victoire a ses effrois⁴⁷. »

Au comble du *crescendo*, Hugo déborde l'histoire des hommes vers ce qui est

⁴³ *Ibid.*, III, III, 1, 2, p. 976.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, III, III, 1, 5, p. 981.

⁴⁶ *Ibid.*, III, III, 1, 6, p. 981.

⁴⁷ *Ibid.*

au-dessous et au-dessus d'eux : la nature et les cieux :

Ce fut fini. L'appétit de la destruction existe. René-Jean donna son coup de pied, Georgette donna son coup de pied, ce qui la fit tomber par terre, mais assise ; elle en profita pour se jeter sur Saint-Barthélemy ; tout prestige disparut ; René-Jean se précipita, Gros-Alain se rua, et joyeux, éperdus, triomphants, impitoyables, déchirant les estampes, balafrant les feuillets, arrachant les signets, égratignant la reliure, décollant le cuir doré, déclouant les clous des coins d'argent, cassant le parchemin, déchiquetant le texte auguste, travaillant des pieds, des mains, des ongles, des dents, roses, rians, féroces, les trois anges de proie s'abattirent sur l'évangéliste sans défense⁴⁸.

C'est donc, à défaut d'un déluge, une Apocalypse : « Ils anéantirent l'Arménie, la Judée, le Bénévent où sont les reliques du saint [...] »⁴⁹. » Elle met fin à l'histoire, du moins celle de la chrétienté:

Tailler en pièces l'histoire, la légende, la science, les miracles vrais ou faux, le latin d'église, les superstitions, les fanatismes, les mystères, déchirer toute une religion du haut en bas, c'est un travail pour trois géants, et même pour trois enfants ; les heures s'écoulèrent dans ce labeur, mais ils en vinrent à bout ; rien ne resta de Saint-Barthélemy⁵⁰.

Le massacre, on le sait, se termine « par un évanouissement dans l'azur » : les feuillets déchirés sont jetés à la fenêtre et Georgette les voyant s'envoler « à tous les souffles de l'air », conclut : « – Papillons. » et le livre de la misère disparaît dans la lumière.

Cette scène vaut pour toute destruction. Elle décrit un absolu : le moment prodigieux de la collision entre la destruction condensée à l'état pur et le monument où l'histoire s'est figée et minéralisée. Moment charnière – ou « gond » comme disent *Les Misérables* – où l'Histoire meurt et reprend vie. L'Histoire, mais aussi la misère (pour autant que l'Histoire ne soit pas la Misère même), qui doit être saccagée comme le livre, déchiré et dispersé par la main de l'innocence. Hugo ne dit-il pas, dans le discours *Sur la misère*, qu'il faut la « détruire » ?

⁴⁸ *Ibid.*, p. 982.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

2. Les désastres unificateurs de l'univers

La destruction n'est pas une action automatique, dont elle-même serait le sujet. Elle demande un sujet qui exerce sa force et un objet, ou un être, qui la subit. Elle est donc une forme du lien entre les êtres et les objets. Et si rien de ce qui a une forme n'est éternel, si rien n'échappe au devenir, la destruction est la forme de ce lien : une loi universelle, une propriété de l'univers, commune à la totalité de ses éléments. Cette vision, sombre, de l'universelle destruction entraînerait vers les vertiges du néant si la question du sens de la catastrophe n'était pas, pour le moins, recevable.

(1) Babel ou l'enchaînement des désastres

La vision de l'univers chez Hugo est étroitement liée à la ruine, tel est notre *leitmotiv*. Dans le poème intitulé « Ce que dit la bouche d'ombre », l'« échelle des êtres » a la forme d'une Babel imaginaire, renversée.

Ô châtiment ! dédale aux spirales funèbres !
Construction d'en bas qui cherche les ténèbres,
Plonge au-dessous du monde et descend dans la nuit,
Et, Babel renversée, au fond de l'ombre fuit⁵¹!

« La mer et le vent » complète l'image :

Les zones de la réalité universelle se tordent, au dessus et au dessous de notre horizon, en spirale sans fin. La vie est le prodigieux serpent de l'infini. Ni tête, ni queue, ni commencement, ni achèvement, des anneaux sans nombre. Il y a des anneaux d'astres, et il y a des anneaux d'acarus. Tout se tient. Tout adhère. [...] deux babels en sens inverse, l'une plongeant, l'autre montant, c'est le monde⁵².

Ce n'est pas sans raison que Hugo évoque la création à travers l'image d'un énorme serpent ou d'une chaîne dotée d'une infinité d'anneaux : nulle solution de continuité entre les êtres ou les objets du monde ; tous, étroitement liés les uns aux autres, forment une suite ininterrompue, dont les deux extrémités se perdent dans

⁵¹ « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, II, VI, 26, vol. Poésie III, p. 543.

⁵² [*La mer et le vent*], VIII, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 690.

l'infini : « la vie, c'est la communication de proche en proche ; filière, transmission, chaîne. Ce qu'on appelle la mort est un changement d'anneau⁵³. » L'image de la chaîne et celle de Babel sont de signification identique : à chaque étage de la tour correspond un anneau de la chaîne des êtres ; dans les deux cas l'homme ne voit qu'une partie de la série : le sommet de la tour s'enfonce dans la brume du ciel ou dans le gouffre d'en bas.

Les deux analogies valent pour la forme d'ensemble de la chaîne des êtres, mais aussi pour la relation entre ses éléments, liés entre eux par l'une des diverses manifestations de la destruction. Ce peut être celle qui organise la chaîne alimentaire où chaque être est à la fois prédateur et proie pour d'autres. Telle est la sombre vision de la manducation universelle dans *Dieu* :

Toute gueule est un gouffre, et qui mange assassine.
L'animal a sa griffe et l'arbre a sa racine ;
Et la racine affreuse et pareille aux serpents
Fait dans l'obscurité de sombres guet-apens ;
Tout se tient et s'embrasse et s'étreint pour se mordre ; [...] ⁵⁴.

Transgressant la séparation des règnes, *La Légende des siècles* imagine, dans « Le Satyre », des végétaux dévorateurs et voraces⁵⁵, pourvus de dents :

Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent
Les éléments, épars dans l'air souple et vivant.
Ils dévorent la pluie, ils dévorent le vent ;
[...]
L'herbe vorace broute au fond des bois touffus ;
À toute heure, on entend le craquement confus
Des choses sous la dent des plantes ; [...] ⁵⁶.

Il s'agit moins là d'indiquer la notion devenue familière de l'équilibre

⁵³ *Ibid.*, V, p. 685.

⁵⁴ *Dieu, L'océan d'en haut*, I, vol. Poésie IV, p. 623.

⁵⁵ Jean-Pierre Richard resitue la « voration » (« engloutissement primitif d'un être par un autre, puis sa digestion, son assimilation ») dans le thème du mélange (*Études sur le romantisme*, Seuil, 1970, pp. 199-200) ; Pierre Albouy remarque, dans cette « doctrine de l'universelle manducation », « le sentiment de la férocité essentielle de la nature », qui trouve son emblème dans la thématique de la racine des plantes (*La Création mythologique de Victor Hugo*, José Corti, 1985, pp. 334-337.).

⁵⁶ « Le Satyre », *La Légende des siècles, Première série*, VIII, Seizième siècle, vol. Poésie II, p. 743.

alimentaire dans un écosystème, que de montrer dans la destruction la loi universelle qui unifie le vivant. Dans *Les Travailleurs de la mer*, le chapitre « Le monstre » évoque cette même chaîne en faisant référence au motif d'un tissu chinois donnant à voir « le requin qui mange le crocodile qui mange le serpent qui mange l'aigle qui mange l'hirondelle qui mange la chenille⁵⁷. » Conclusion : « tous les êtres rentrent les uns dans les autres »⁵⁸. Homme compris : Clubin est mangé par la pieuvre.

Lui-même d'ailleurs est « carnassier »⁵⁹, tant qu'il n'est pas la proie d'un autre carnivore. « Toute la nature que nous avons sous les yeux est mangeante et mangée. Les proies s'entre-mordent⁶⁰. » De même, dans la tour de Babel, chaque étage menace de sa ruine celui qu'il soutient et est lui-même entraîné dans la ruine de celui qui le supporte. La reproduction indéfinie des êtres vivants voue chacun à la mort ; parce qu'elle est sans fin la tour de Babel est destinée à l'effondrement.

On ne s'étonne donc pas que la loi de destruction mutuelle ne se limite ni aux êtres animés, ni même au vivant mais vaille aussi pour les choses. Les rapports entre les êtres animés se fondent sur la destruction, mais ce phénomène ne se limite pas aux êtres vivants ; les objets inanimés sont impliqués dans la même chaîne. Déjà, dans « Le Satyre » les « éléments » « dévorent le vent ». *Dieu* est plus explicite encore :

Tout germe est un fléau, tout choc est un désastre ;
La comète, brûlot des mondes, détruit l'astre ;
Le même être est victime et bourreau tour à tour,
Et pour le moucheron l'hirondelle est vautour.
Les cailloux sont broyés par la bête de somme,
L'âne paît le chardon, l'homme dévore l'homme,
L'agneau broute la fleur, le loup broute l'agneau,
Sombre chaîne éternelle où l'anneau mord l'anneau⁶¹!

Ainsi, la création entière est-elle enchaînée à – et par – la destruction. Êtres et les objets s'y mettent en relation en devenant soit sujet, soit objet de destruction. Ils communiquent par la destruction, et dans la destruction. Dès lors l'analogie fonctionne à plein régime parce qu'elle ne repose plus sur la ressemblance hasardeuse des formes

⁵⁷ *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 3, vol. Roman III, p. 283.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Dieu*, L'océan d'en haut, I, vol. Poésie IV, p. 622.

mais sur la communauté des destins :

L'atome est un bandit que dévore l'atome ;
L'araignée a sa toile et le ver son royaume ;
Les fourmilières sont des Babels ; [...] ⁶².

Ce n'est donc pas sans raison que la manducation universelle offre la matière d'une métaphore récurrente dans l'œuvre de Hugo. Les ministres vicieux de *Ruy Blas* accaparent la richesse de l'Espagne et la ruinent sont gros mangeurs (« Bon appétit messieurs ! ⁶³ ») ou « vermine[s] » ⁶⁴. Dans *La Légende des siècles*, les rois sont les « mangeurs » du peuple ⁶⁵. Un personnage se nommant le « comte Néant » dans *Les Misérables* dit : « Il faut être mangeant ou mangé. Je mange ⁶⁶. » Dans *La Fin de Satan*, l'eunuque, ministre de Nemrod, chante dans le bois :

Bien. Guerre, roule-toi sur les peuples agneaux ;
Noie à l'humanité tes lugubres anneaux ;
Guerre ! L'homme content veut que tu l'extermines.
Détruis ! fait fourmiller les légions vermines.
Mange ! Mange les camps, les murs, les chars mouvants ;
Mange les tours de pierre et les ventres vivants ;
Mange les dieux et mange aussi les rois ; travaille ;
Mange le laboureur, le soc, l'épi, la paille,
Le champ ; mange l'abeille et mange l'alcyon ;
Sois ver monstrueux du fruit création ⁶⁷.

La « Guerre », invention humaine (« Dieu ! pourquoi créas-tu la mort ? l'homme l'invente ; [...] ⁶⁸. »), s'émancipe, pour ainsi dire, de son inventeur, détruit pour son propre compte, devient mangeuse. Elle ravagera à sa guise l'espace vital de son créateur, l'homme. Ce n'est pas pour autant je ne sais quel « alien », la « Guerre » est l'homme-même, créature destructrice de la création : « Tuez. Ce que Dieu fit, les

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ruy Blas*, III, II, vol. Théâtre II, p. 77.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ « Les mangeurs », *La Légende des siècles, Dernière série*, XVII, II, vol. Poésie III, p. 658-660.

⁶⁶ *Les Misérables*, I, I, 8, vol. Roman II, p. 27.

⁶⁷ *La Fin de Satan*, II, 1, vol. Poésie IV, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*

hommes le défont.⁶⁹ » A cet égard, rien ne le distingue du héros des deux poèmes de *La Légende des siècles, Nouvelle série*, « Les sept merveilles du monde » et « L'Épopée du ver » : le ver. Figure de la destruction à l'état pur, il « mange » la création divine et les œuvres des hommes non plus même pour se nourrir mais comme par goût de l'anéantissement.

Le verbe « manger » cependant, employé chez Hugo comme un synonyme de « détruire », implique deux axes de signification. Il indique d'une part voracité, exploitation, prédation ; et d'autre part, nourriture, assimilation, et progrès. Le poème « Le satyre » suggère que le « progrès » nécessite la destruction :

À toute heure, on entend le craquement confus
Des choses sous la dent des plantes ; on voit paître
Au loin de toutes parts, l'immensité champêtre ;
L'arbre transforme tout dans son puissant progrès ;
Il en faut au lentisque, il en faut à l'yeuse,
Il en faut à la ronce, et la terre joyeuse
Regarde la forêt formidable manger⁷⁰.

Certes, ici, le mot « progrès » désigne la croissance de l'arbre. Mais dans *Les Travailleurs de la mer*, il indique plus précisément le progrès de l'humanité.

Tous les êtres rentrent les uns dans les autres. Pourriture, c'est nourriture.
Nettoyage effrayant du globe. L'homme, carnassier, est, lui aussi, un enterreur.
Notre vie est faite de mort. Telle est la loi terrifiante. Nous sommes sépulcres.

Dans notre monde crépusculaire, cette fatalité de l'ordre produit des monstres. Vous dites : à quoi bon ? Le voilà.

Est-ce l'explication ? Est-ce la réponse à la question ? Mais alors pourquoi pas un autre ordre ? La question renaît.

Vivons, soit.

Mais tâchons que la mort nous soit progrès. Aspirons aux mondes moins ténébreux.

Suivons la conscience qui nous y mène.

Car, nous n'oublions jamais, le mieux n'est trouvé que par le meilleur⁷¹.

Ainsi destruction et progrès ne sont-ils pas exclusifs l'un de l'autre et

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ « Le Satyre », *La Légende des siècles, Première série*, VIII, Seizième siècle, vol. Poésie II, p. 743.

⁷¹ *Ibid.*

antinomiques ; leurs espaces se recouvrent. Mais partiellement : si le progrès peut demander destruction et si la destruction peut servir au progrès, elle ne lui est pas inhérente, ni lui à elle. Aux deux bords restent une destruction vaine et un progrès pur. Toute la question est celle de la surface de ces bords. Rien ne sert de prétendre la circonscrire ; elle est mobile et variable chez Hugo, peut-être parce qu'elle l'est effectivement dans l'Histoire.

(2) La catastrophe naturelle

La violence démesurée des catastrophes naturelles anéantit les hommes et leurs ouvrages, révélant ainsi leur radicale impuissance. Manifestent-elles pour autant une volonté divine ? Y a-t-il de l'intention dans la matière ? La catastrophe est-elle utile ? nécessaire ? Dans ses écrits des années 1860, Hugo ne cesse de poser ces questions, avec une sorte de fascination devant les désastres.

Elles hantent particulièrement deux textes, tous deux aux marges d'un récit de fiction : « Les fleurs » et « La mer et le vent ». Le premier devait initialement faire partie des *Misérables* et n'y a pas trouvé place, pas plus que le second dans *Les Travailleurs de la mer* auquel il était destiné.

La huitième section des « Fleurs » médite sur l'impossibilité de donner sens aux calamités : « Le mal n'est le mal pour nous qu'autant que nous pouvons le mesurer à la mesure morale qui est en nous. [...] il nous est impossible d'affirmer qu'une tempête soit un crime et qu'un tremblement de terre soit une trahison⁷². » Et Hugo précise :

[...] dans l'illusion d'optique des calamités, plus d'une fois, à défaut de la logique, nous avons eu la colère, nous avons dit à l'ouragan : tu es un pirate, et une apoplexie foudroyante nous a semblé un assassinat. Tel naufrage nous est apparu comme un complot, la mer s'était entendue avec le vent, il y avait complicité du rocher avec la vague, la vague avec la nuit, la lune s'était lâchement cachée derrière le nuage, la barque avait été prise en traître, nous nous sommes indignés de cette préméditation, et nous avons dénoncé la catastrophe à l'infini. Le simoun est-il un méchant ? C'est possible. Que l'élément ait conscience, que le fléau fasse du zèle, que l'incendie et l'inondation soient les valets du mal, [...] que l'avalanche soit une scélérate, notre esprit l'a rêvé ou entrevu ; ces visions sont de la vérité peut-être ; rien ne donne à l'intelligence humaine le droit de l'affirmer. Nous n'avons pas la notion de la responsabilité de

⁷² « Les fleurs », VIII, vol. Critique, p. 553-554.

l'abîme⁷³.

Connaître le sens de la catastrophe demanderait qu'on puisse saisir la nature dans sa totalité : « La première condition pour juger une chose, ou un être, ou un fait, c'est d'en voir les deux extrémités. Or, dans l'insondable, nous n'apercevons que de vagues anneaux de séries ; d'extrémité, jamais⁷⁴. »

« La mer et le vent » prononce la même incertitude : « le Pourquoi des désastres est au-dessus de notre entendement⁷⁵. » Cependant, presque immédiatement, la réflexion s'infléchit :

Ils [les éléments] nous paraissent souvent forcenés, parfois insensés. [...] Il semble que nous ayons, nous vivants, à compter, sinon avec des méchancetés invisibles, du moins avec on ne sait quels aveuglements inconnus chargés d'une partie de la conduite des choses. Ces forces obscures manient à tâtons le genre humain.

Disons-le cependant, entre aveugle et obscur, il faut distinguer. L'impénétrabilité n'est point la cécité. Ces forces sont ténébreuses, cela ne prouve pas qu'elles soient inconscientes. Elles sont assez actives pour ne pas être uniquement passives. Nous les appelons forces, elles sont peut-être Puissance. Le *Ubi vult* indique dans le souffle une intention⁷⁶.

Quoiqu'il ait écarté ce texte des *Travailleurs de la mer*, Hugo avait l'intention de le publier, mais il voulait y faire une coupe⁷⁷ et c'est précisément dans la partie destinée à être supprimée que se trouve cette méditation sur les désastres. Hugo y suggère, à plusieurs reprises, l'existence d'une intentionnalité de la matière : « Ce que nous appelons la matière, cet organisme insondable, cet amalgame d'énergies incommensurables où parfois on distingue une quantité imperceptible d'intention qui fait frissonner [...]⁷⁸. »

Un autre texte, intitulé *Les déluges*, qui devait probablement être réuni à « La

⁷³ *Ibid.*, p. 556-557.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ [*La mer et le vent*], VIII, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 691.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Selon Yves Gohin, la coupure devait se situer au commencement de la partie VII jusqu'à la ligne comportant « *Ubi vult* » de la partie VIII. Voir ses notes 65 et 71, vol. Critique, p. 755.

⁷⁸ *Ibid.*, I, II, 7, p. 418.

mer et le vent »⁷⁹, commence par signaler la nécessité de la catastrophe naturelle : « Qu'est-ce que la mer ? C'est la réserve des déluges. Les déluges sont donc utiles ? Ils sont plus qu'utiles ; ils sont nécessaires⁸⁰. » En voici la raison : « les continents à sec hors de l'océan s'épuisent » et deviennent déserts stériles ; mais la « précession des équinoxe » expose inégalement les deux pôles au rayon solaire ; de là l'inégalité de la quantité de la fonte des glaces, qui finit par rompre l'équilibre des pôles et faire basculer le globe ; de la sorte, un jour, le Nord et le Sud, le « bas » et le « haut », s'inversent. Alors, l'inertie des océans fait parcourir d'énormes quantités de l'eau à la surface de la terre glissant sous eux. Telle est l'étiologie de déluges périodiques. Ils rajeunissent les déserts : « La terre replongée dans l'eau, tel est le phénomène nécessaire⁸¹. »

Le prodige immanent, c'est là ce que nous nommons Dieu. Il est la Nature pour ceux qui n'y trouvent qu'un mécanisme, et il est Dieu pour ceux qui y découvrent une volonté. La volonté du prodige se laisse entrevoir dans de certaines irrégularités étranges et fécondes que le mécanisme pur exclurait. Dieu, – ou le Prodige, si vous préférez ce mot, – n'est pas un géomètre exact. Dans la machine monde, l'abstrait, que l'homme appelle volontiers le parfait, n'existe point ; pas un globe n'est une sphère, pas une orbite n'est un cercle⁸².

Aucune indication n'est connue de l'endroit où *Les déluges* devait être inséré dans « La mer et le vent ». Mais ce texte développe la même idée :

Les apparences marines sont fugaces à tel point que, pour qui l'observe longtemps, l'aspect de la mer devient purement métaphysique ; cette brutalité dégénère en abstraction. C'est une quantité qui se décompose et se recompose. [...] La vague est vaine comme le chiffre. [...] Les flots ont comme les chiffres une transparence qui laisse apercevoir sous eux des profondeurs. Ils se dérobent, s'effacent, se reconstruisent [...]. Rien, comme la vue de l'eau, ne donne la vision des nombres.

Sur cette rêverie plane l'ouragan.

On est réveillé de l'abstraction par la tempête.

Mare portentosum.

La grande eau solitaire, cette mobilité diffuse, cette nappe d'orages si calme en dessous, communique par des artères latentes avec ces volcans de fange qui jettent au-dehors l'humus inerte, nous révélant que le globe a, comme

⁷⁹ « Note » 72 de Yves Gohin, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 755.

⁸⁰ *Les Déluges*, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 696.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

l'homme, sa peau qui est la terre, et sa muqueuse qui est la boue. Le globe est évidemment un être animé. Est-il vivant ? Ceci est la question. Entre animé et vivant, il existe une nuance, la personnalité. Il y aurait là un moi énorme. Qui oserait l'affirmer ? Qui pourrait le nier ⁸³?

Peut-être faut-il voir là le motif qui détermina finalement Hugo à n'inclure dans les deux romans des années 1860 aucun de ces écrits. Leur allure et leur portée philosophiques seraient moins en cause que leur valeur épique. A doter la nature d'intentionnalité, à imaginer un vouloir cosmique, ils faisaient, pour ainsi dire, à l'histoire des hommes, surtout celle des humbles, une concurrence déloyale. Ou plutôt, leur gigantomachie stellaire déplaçait abusivement la question, elle proprement romanesque, du rapport des hommes aux forces naturelles.

(3) L'homme et la nature dans le désastre

Dans le trio, sinon la trilogie, final de romans – *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit*, et *Quatrevingt-Treize* – les désastres naturels jouent un rôle décisif pour le déroulement du récit. Aucun n'est jamais purement naturel, tous relèvent de l'intrication des forces de la nature et des hommes, et le récit suggère un rapprochement des hommes et des éléments par le désastre et dans le désastre.

Celui de la lutte de Gilliatt contre la nature est l'occasion d'attribuer, à plusieurs reprises, une intentionnalité à la matière. Tous les phénomènes de la nature semblent s'unir contre Gilliatt et vouloir entraver son travail :

Une immense mauvaise volonté entourait Gilliatt. [...] L'obstacle, tranquille, vaste, ayant l'irresponsabilité apparente du fait fatal, mais plein d'on ne sait quelle unanimité farouche, convergeait sur lui. Gilliatt le sentait appuyé inexorablement sur lui. [...] C'était presque quelqu'un. Gilliatt avait conscience d'un rejet sombre et d'une haine faisant effort pour le diminuer⁸⁴.

Les rochers de Douvres, en élevant dans les airs le navire naufragé, paraissent le châtier et faire montre de leur pouvoir :

⁸³ [*La mer et le vent*], III, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 682-683.

⁸⁴ *Ibid.*, II, II, 4, p. 234.

Le délabrement de la Durande offrait ceci de particulier qu'il était détaillé et minutieux. C'était une sorte d'épluchement terrible. Beaucoup de choses semblaient faites exprès. On pouvait dire : quelle méchanceté ! Les fractures des bordages étaient feuilletées avec art. Ce genre de ravage est propre au cyclone. Déchiqueter et amenuiser, tel est le caprice de ce devastateur énorme. Le cyclone a des recherches de bourreau. Les désastres qu'il fait ont un air de supplices. On dirait qu'il a de la rancune ; il raffine comme un sauvage. Il dissèque en exterminant. Il torture le naufrage, il se venge, il s'amuse, il y met de la petitesse.⁸⁵

Comme le ferait un méchant homme, la nature se venge de qui tente de la dompter, surtout s'il y emploie la déloyauté des machines au lieu de se contenter de ses forces naturelles⁸⁶. « L'écume crach[e] d'en bas sur cette chose misérable »⁸⁷ et l'Océan garde la machine de la Durande « pour la démolir à loisir »⁸⁸ : « [la] conservation de la machine avait on ne sait quoi de dérisoire et ajoutait l'ironie à la catastrophe. La sombre malice de l'inconnu éclate quelquefois dans ces espèces de moqueries amères⁸⁹. » Apaisée, la nature est divine et chante la gloire de Dieu ; elle s'humanise dans la destruction.

En même temps, le roman souligne un écart essentiel entre action humaine et action naturelle. Le travail de la mer, même lorsqu'il élabore une sorte d'édifice, procède par soustraction : « Elle [la mer] entreprend le percement du rocher, désagrège la pierre tendre, dénude la pierre dure, ôte la chair, laisse l'ossement, fouille, dissèque, fore, troue, canalise, met les cœcums en communication, emplit l'écueil de cellules, imite l'éponge en grand, creuse le dedans, sculpte le dehors⁹⁰. » Le travail de Gilliatt consiste dans la composition – ou, mieux encore, dans le détournement et la recomposition. Il ramasse les restes de la Durande, et en les combinant, il construit une autre machine pour sauver la machine du bateau échoué. La tempête démolit le « bâtiment » et le reconduit à l'état de matière ; Gilliatt redonne forme aux débris, les

⁸⁵ *Ibid.*, II, I, 2, p. 197.

⁸⁶ Le thème de la vengeance est confirmé dans le chapitre « Importunæque volucres ». En effet, les « oiseaux de mauvais augure » – tout en vidant le panier de nourriture de Gilliatt – se vengent : « Les oiseaux entraient en lutte à leur tour. Ils avaient, eux aussi, leurs représailles. Gilliatt leur avait pris leur logis [Gilliatt se couchait dans les ruines au sommet de la grande Douvre où avaient habité les oiseaux] ; ils lui prenaient son souper. » (*Ibid.*, II, I, 8, p. 213.)

⁸⁷ *Ibid.*, II, I, 2, p. 198.

⁸⁸ *Ibid.*, II, I, 3, p. 199.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, II, I, 11, 218.

articule, les organise, crée.

Le texte cependant n'en reste pas à cette opposition – Hugo n'est pas Jules Verne – que dissout une osmose entre les deux sortes de travailleurs de la mer que sont l'homme et la nature. Ayant depuis longtemps la pleine mer pour demeure, exposé aux éléments, Gilliatt commence d'éprouver autre chose que la souffrance simplement humaine : « la singularité même de la besogne entreprise par Gilliatt le maintenait dans une sorte de région idéale et crépusculaire⁹¹. » C'est que, travaillant toujours face à face avec « l'effrayante onde laborieuse »⁹², autre ouvrière mystérieuse, « Gilliatt rêveur amalgamait à son propre travail le prodigieux travail inutile de la mer⁹³. » Parole redite : « Quelle terreur pour la pensée, le recommencement perpétuel, l'océan puits, les nuées Danaïdes, toute cette peine pour rien⁹⁴ ! » et pourtant parole lâchée trop vite : ailleurs, ce qui se fait dans l'océan « est de l'utilité inconnue »⁹⁵.

Ainsi, le double chantier de la *Durande*, de destruction et de reconstruction, s'offre-t-il comme lieu d'une rencontre paradoxale, ou pour mieux dire contradictoire, de l'homme et de la nature qui tout à la fois les confond et les oppose. La tempête et Clubin, le naufrageur, ont collaboré à la perte de la *Durande*. Les rochers de Douvres exhibent « la *Durande* morte » comme « l'assassin qui se vente », mais ils préservent la machine du navire de la submersion. Echappant aux classements et aux explications, la catastrophe dans *Les Travailleurs de la mer* est à la fois naturelle et humaine, bonne et mauvaise.

Il n'en va pas tout à fait de même dans *L'Homme qui rit*. Sa première partie raconte l'abandon d'un enfant au bord de la mer, une tempête provoquant un naufrage et l'errance de l'enfant abandonné dans les étendues glacées d'un désert de neige. Les catastrophes naturelles y prennent d'emblée figure humaine. La tempête de neige est comparée à l'écroulement de ruines : « Les tempêtes de neige sont propres aux latitudes polaires. Pourtant, parfois elles glissent, on pourrait presque dire elles croulent, jusqu'à nos climats, tant la ruine est mêlée aux aventures de l'air⁹⁶. » Et, plus loin : « Ce qui

⁹¹ *Ibid.*, II, I, 10, p. 217.

⁹² *Ibid.*, p. 218.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, I, VI, 1, p. 153.

⁹⁶ *Ibid.*, I, II, 2, p. 401.

caractérise la tempête de neige, c'est qu'elle est noire. [...] La tempête ressemble à l'intérieur d'une cathédrale tendue de deuil. Mais aucun luminaire dans cette cathédrale. [...] Le monde devient subitement une voûte de cave⁹⁷. » Cette vision d'une cathédrale-tombeau, divine et meurtrière⁹⁸, renverse les valeurs qu'elle mobilise comme elle retourne en gouffre l'élévation des voûtes.

Cependant, au milieu de la deuxième partie, la mer, après avoir gardé le silence pendant quinze ans, livre à Barkilphédro la gourde qui contient le secret de la naissance de Gwynplaine. À partir de ce moment-là, le destin de Gwynplaine jusque là livré aux forces naturelles et à la pitié d'un misanthrope, passe aux mains des hommes – ou plus exactement y revient puisque ce sont eux qui l'ont défiguré et abandonné. Les événements qui suivent reproduisent des premières aventures du héros en butte à l'hostilité des forces naturelles, décrites dans la première partie ; mais cette fois, ils sont le fait des hommes. Gwynplaine s'égare dans les dédales du palais de la Duchesse comme il s'était perdu dans les fondrières du Chess-Hill ; plus tard, il affronte au Parlement les violences des « tempêtes des hommes », « pires que les tempêtes d'océans ». L'effondrement final de Gwynplaine est comparé à l'avalanche du début.

Parallélismes en miroir soulignés par l'identité du titre de la conclusion et de la première partie : « La mer et la nuit ». Dans *L'Homme qui rit*, la représentation des catastrophes naturelles met en lumière la violence sociale et humaine. Elle est plus vile et plus brutale que celle de la nature : cette dernière tue la mère de Dea mais préserve sa fille ; elle châtie des *comprachicos* et épargne Gwynplaine ; toute la société, du Roi aux *comprachicos*, a conspiré l'« orthopédie à l'envers » qui a fait perdre à Gwynplaine la figure humaine que la nature lui avait donnée. Ce n'est pas elle qui fait croître « l'arbre d'invention humaine ».

L'univers de *L'Homme qui rit*, comme celui des *Travailleurs de la mer*, mélange les deux mondes, celui des hommes et celui de la nature de manière que la violence humaine prenne l'aspect des désastres naturels –et réciproquement. L'imaginaire hugolien abolit les frontières entre eux et amalgame la force destructrice humaine et celle de la nature, au point de les assimiler.

⁹⁷ *Ibid.*, I, II, 8, p. 419.

⁹⁸ Ce passage de la tempête de neige annonce déjà la cave pénale, endroit ténébreux vers lequel sera conduit Gwynplaine pour qu'il y rencontre le bourreau de son enfance.

Leur identification ne s'arrête pas là, elle s'étend à ce qui surplombe à la fois l'homme et la création. Car Hugo fait voir derrière la matière déchaînée la présence de l'Inconnu. La calamité fait communiquer le monde humain et l'au-delà :

Dans l'ombre infinie et indéfinie, il y a quelque chose, ou quelqu'un de vivant ; mais ce qui est vivant là fait partie de notre mort. Après notre passage terrestre, quand cette ombre sera pour nous de la lumière, la vie qui est au delà de notre vie nous saisira. En attendant, il semble qu'elle nous tâte. L'obscurité est une pression. La nuit est une sorte de main mise sur notre âme. A de certaines heures hideuses et solennelles nous sentons ce qui est derrière le mur du tombeau empiéter sur nous.

Jamais cette proximité de l'inconnu n'est plus palpable que dans les tempêtes de mer. L'horrible s'y accroît du fantasque. L'interrupteur possible des actions humaines, l'antique Assemble-nuages, a là à sa disposition, pour pétrir l'événement comme bon lui semble, l'élément inconsistant, l'incohérence illimitée, la force diffuse sans parti pris. Ce mystère, la tempête, accepte et exécute, à chaque instant, on ne sait quels changements de volonté, apparents ou réels⁹⁹.

Lorsque Hugo évoque l'intention des éléments, il ne s'agit pas exactement d'une personnification de la nature, mais plutôt d'une intentionnalité absolue et toute-puissante, sous-jacente aux manifestations naturelles et propre à les faire voir comme conduites. C'est dans la catastrophe, parce qu'elle déborde ses forces et son intelligence, que l'homme entrevoit l'Inconnu. Il n'est pas, pour Hugo, une idée abstraite, mais une présence capable d'entrer en contact direct et physique avec les hommes : « Quelqu'un » qui est « au delà de notre vie » nous « tâte » et « empi[ète] » sur nous ; et dans la tempête, il devient « palpable ».

Quatrevingt-Treize décrit la destruction d'un navire par l'un des canons dont il est armé et qui, désamarré, roule en tous sens selon la pente donnée au navire par les vents et les flots, et détruit tout sur son passage. Il « traverse comme une flèche le navire d'un bout à l'autre, pirouette, se dérobe, s'évade, se cabre, heurte, ébrèche, tue, extermine¹⁰⁰. » Le voilà donc animal – ou homme. Mais autre chose aussi, et plus que cela :

Un canon casse son amarre devient brusquement on ne sait quelle bête surnaturelle. C'est une machine qui se transforme en un monstre. [...] C'est

⁹⁹ *L'Homme qui rit*, I, II, 7, vol. Roman III, p. 419.

¹⁰⁰ *Quatrevingt-Treize*, I, II, 4, vol. Roman III, p. 807.

l'entrée en liberté de la matière ; on dirait que cet esclave éternel se venge ; il semble que la méchanceté qui est dans ce que nous appelons les objets inertes sorte et éclate tout à coup ; cela a l'air de perdre patience et de prendre une étrange revanche obscure ; rien de plus inexorable que la colère de l'inanimé¹⁰¹.

Simplement personnifié, le canon en liberté ne serait guère rassurant ; devenu concrétisation impersonnelle et anonyme d'une intention, non pas de tel objet distinct mais de la matière même, d'une intention, donc, sans sujet et inconsciente d'elle-même, il est absolument épouvantable. Hugo avait déjà suggéré à plusieurs reprises, particulièrement, on l'a vu, dans « Les fleurs » et dans « La mer et le vent », une intentionnalité du déchaînement des forces naturelles, mais elle n'était pas hostile. Le héros de « L'épopée du ver » n'est pas méchant.

Cette qualité nouvelle s'amortit dans la métaphore sociale, politique : celle d'une révolution des soumis contre les maîtres. Sur le théâtre de la guerre civile, la vengeance du canon en liberté de l'« esclave éternel » ; il s'en prend à un navire traditionnellement métaphore de l'État. Navire anglais de surcroît, qui apporte à l'insurrection vendéenne son futur chef, Lantenac. Le flot lui-même symbolise le peuple ; la vie du canon-monstre révolté provient directement de l'énergie du peuple-flot¹⁰² insurgé. Il faudra pour dompter le canon le comble de l'aliénation,

¹⁰¹ *Ibid.*, I, II, 4, pp. 807-808.

¹⁰² Le peuple ou la foule est constamment comparé à un élément :

Attendez pour passer que le torrent s'écoule
De sang et de lie écumant !
On peut braver Néron, cette hyène de Rome !
Les brutes ont un cœur ! le tyran est un homme :
Mais le peuple est un élément ;

Élément qu'aucun frein ne dompte
Et qui roule pareil à la fatalité ;
Pendant que sa colère monte,
Jeter un cri d'humanité,
C'est au sourd Océan qui blanchit son rivage.
(Lamartine, *Contre la peine de mort*, pp. 5-6.)

C'est la foule ; et ceci me heurte et me déplaît ;
C'est l'élément aveugle et confus ; c'est le nombre ;
C'est la sombre faiblesse et c'est la force sombre.
(« Les 7,500,000 oui », *L'Année terrible*, Prologue, vol. Poésie III, p. 8.)

Halmalo.

Si le canon déchaîné est révolutionnaire, les forêts bretonnes complotent la contre-révolution. Elles cachent les prêtres, abritent les aristocrates et servent d'asile aux chouans : « Les tragiques forêts bretonnes reprirent leur vieux rôle et furent servantes et complices de cette rébellion, comme elles l'avaient été de toutes les autres¹⁰³. » Ce sont des « auxiliaire[s] »¹⁰⁴ de la Vendée. La mer et la forêt, l'une prenant le parti de la Révolution, l'autre celui de l'Ancien régime¹⁰⁵. Le roman renouvelle cette dualité par la métaphore des eaux. La mer, c'est le peuple révolutionnaire qui renverse le navire, et la région de la Vendée, c'est l'eau croupie, l'égout : « Ces antiques provinces étaient un étang ; courir répugnait à cette eau dormante ; le vent qui soufflait ne les vivifiait pas, il les irritait¹⁰⁶. » Le roman fait ainsi écho aux *Misérables*, à travers la troisième partie consacrée à la forêt bretonne, qui a été ajoutée lors de la dernière étape de la rédaction.

[...] si l'on eût pu, subitement et d'un seul coup pareil à l'éclair, couper les arbres, on eût brusquement vu dans cette ombre un fourmillement d'hommes. [...] Le sous-sol de telle forêt était une sorte de madrépore percé et traversé en tous sens par une voirie inconnue de sapes, de cellules et de galeries. [...] Si l'on marchait là-dessus, c'était terrible. Ces halliers hypocrites, pleins de combattants tapis dans une sorte de labyrinthe sous-jacent, étaient comme d'énormes éponges obscures d'où sous la pression de ce pied gigantesque, la révolution, jaillissait la guerre civile¹⁰⁷.

Paysage naturel à première vue, en réalité tout imprégné d'Histoire. Le fourmilier et le madrépore appartiennent au monde naturel mais Hugo les associe souvent aux ruines. Les forêts, très sombres, refusent la lumière au singulier, mais au

¹⁰³ *Quatrevingt-Treize*, III, I, 1, vol. Roman III, p. 917.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 915.

¹⁰⁵ Notons que la description de ces forêts ressemble en tout point à celle de l'ancien égout dans *Les Misérables* : « Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. [...] les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux ; labyrinthe qui a pour fil sa pente. » (*Les Misérables*, V, II, 1, vol. Roman II, p. 993-994.) L'image du madrépore, des voiries souterraines, du labyrinthe, de l'éponge ... tout correspond à celle de l'ancien égout de Paris, qui symbolise l'état de la société avant la Révolution.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 926. Le roman fait ainsi écho aux *Misérables*, à travers la troisième partie consacrée à la forêt bretonne, qui a été ajoutée lors de la dernière étape de la rédaction.

¹⁰⁷ *Ibid.*, III, I, 3, p. 916-918.

pluriel plus encore ; éponges-méduses, elles ne sont pas foulée du pied d'un passant mais par la marche du progrès. Il en va donc des forêts chouannes comme de l'égout des *Misérables*. Elles lui sont très rapidement mais explicitement assimilées : « une voirie inconnue de sapes, de cellules, de galeries » ; surtout, les descriptions sont parentes : « Le sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville. [...] les égouts à eux seuls font sous les deux rives un prodigieux réseau ténébreux ; labyrinthe qui a pour fil sa pente¹⁰⁸. » Madrépore, voiries souterraines, labyrinthe, l'éponge : tout y est et les mêmes moyens font symboliser l'ancienne société par l'égout ici et là par la forêt bretonne. En fait de destruction, le monde de la nature n'a pas de caractère propre qu'il ne partagerait pas avec celui des hommes.

La catastrophe chez Hugo est une expérience privilégiée dans laquelle s'estompe la frontière entre les hommes et les éléments. Dans ses romans, les hommes ne sont pas seulement victimes des désastres, mais la violence humaine se mêle à la force destructrice de la nature ; et, réciproquement, les éléments de la nature viennent intervenir dans l'Histoire humaine.

Conclusion

Dans l'univers hugolien, la destruction est un phénomène qui affecte tous les règnes — minéral, végétal, animal, humain...*etc.* Les êtres vivants aussi bien que les éléments sont tout à la fois destructeurs et objets à détruire ; de la sorte, ils sont liés l'un à l'autre par la destruction : dans la pensée de Hugo, la destruction est une forme de lien. Les hommes, eux aussi, sont impliqués dans cette chaîne des êtres – qui n'est rien d'autre qu'un enchaînement des désastres – établie par l'acte de détruire. La destruction est donc la loi universelle qui unifie tous les êtres et les objets. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Hugo, la destruction est souvent assimilée à l'acte de manger ; c'est en détruisant-mangeant les autres que les êtres construisent leur corps, se maintiennent en

¹⁰⁸ *Les Misérables*, V, II, 1, vol. Roman II, p. 993-994.

vie et croissent. Hugo appelle ce processus le « progrès », en utilisant le même terme que le progrès de l'Humanité, et ainsi il assimile deux mondes, le naturel et l'humain. Cependant, il n'y a que l'homme qui sache « créer » par l'acte même de détruire ; et lorsqu'il détruit pour améliorer, la destruction peut être un facteur du progrès.

Selon l'idée de Hugo, certaines destructions sont créatives et privilégiées – ce sont des catastrophes susceptibles de contenir une possibilité de sortir de l'inférieure répétition de la destruction – de sortir de l'Histoire désastreuse – pour arriver à la fin du progrès. Si les catastrophes naturelle et politique ne sont pas exactement différenciées dans l'œuvre de Hugo, elles sont, toutes les deux, une expérience de la destruction ultime, dans laquelle l'homme entrevoit la providence, l'existence d'un inconnu.

II. Transformation

La destruction ne trouve pas son achèvement dans son accomplissement ; dès qu'elle est parvenue à son terme, elle engage la transformation des êtres et des objets. Dans la pensée de Hugo, destruction et transformation s'enchaînent. Détruire n'aboutit pas à un néant mais à un chaos, et provoque un nouveau devenir. La destruction, qui entraîne le changement des *formes*, peut-elle changer la *nature* du monde ? Le monde ne peut-il changer que par la destruction ? Qu'arrive-t-il après la destruction ? Telles sont les questions que pose la destruction dans l'œuvre de Hugo, où l'acte de détruire n'est rien d'autre qu'agent de la transformation politique, sociale, naturelle – universelle.

1. La transformation du monde par les eaux

Les eaux et les ruines ont des natures opposées. Les premières sont mouvantes et sans forme, les secondes immobiles et solides. Elles ne sont pourtant pas sans rapports ; celui d'abord de cause à effet. Les eaux creusent, emportent et engloutissent les ruines ; elles sont l'un des plus importants agents destructeurs dans l'univers hugolien.

(1) Eaux stagnantes, eaux courantes

La force des eaux réside dans leur mobilité. Dans *Hernani* se trouve l'image du « peuple-océan », socle mouvant, si l'on ose dire, de l'Empire, capable de renverser le trône. A la même époque, *Notre-Dame de Paris* compare l'afflux du peuple un jour de la fête aux ondes tumultueuses.

La place du Palais, encombrée de peuple, offrait aux curieux des fenêtres l'aspect d'une mer, dans laquelle cinq ou six rues, comme autant d'embouchures de fleuves, dégorgeaient à chaque instant de nouveaux flots de têtes. Les ondes de cette foule, sans cesse grossies, se heurtaient aux angles des maisons qui s'avançaient çà et là, comme autant de promontoires, dans le bassin irrégulier de la place¹.

¹ *Notre-Dame de Paris*, I, 1, vol. Roman I, p. 498.

Vives ici, les eaux imageant le peuple sont, ailleurs, mortes. Dans la nuit, la Cour des Miracles semble un égout stagnant : « égout d'où s'échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit, ce ruisseau de vice, de mendicité et de vagabondage, toujours débordé dans les rues des capitales². »

Dans les œuvres de Hugo, la stagnation et le courant sont respectivement signes de la dégradation et de la libération, de la mort et de la vie. Le manque d'air étouffe la moralité des hommes ; la jouissance de la liberté est une respiration³. Un fragment de *Tas de pierres* dit :

Un siècle, comme un fleuve, a son lit dans lequel Dieu veut qu'il coule et suivant lequel doivent fatalement se diriger, à peine de se perdre en marais stagnants ou en eaux croupissantes, tous ses flots, c'est-à-dire, tous ses hommes, tous ses événements, toutes ses idées. – Le lit du dix-neuvième siècle c'est l'esprit de liberté⁴.

Hugo développe cette idée dans la *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie* :

L'homme veut être eau courante. Chose merveilleuse, la liberté, c'est la santé. Un ruissellement, un murmure, une pente, un parcours, un but, une volonté, pas de vie sans cela. Sinon une prompte pourriture. Vous serez fétides, et vous donnerez aux autres votre peste. Le despotisme est miasmatique. Se délivrer, c'est de désinfecter. Aller en avant est un assainissement⁵.

Ce qui prive l'eau de sa mobilité, outre le croupissement, c'est la congélation. *Napoléon le Petit* attend et encourage l'éveil d'un peuple tombé en « léthargie »⁶ dans son obéissance au despote : « Il est temps que la conscience humaine se réveille⁷. » Une comparaison saisissante assimile ce peuple-flot figé à la Neva prise par les glaces. Une ville est construite sur ce fleuve pétrifié.

² *Ibid.*, II, 6, p. 551.

³ *Actes et paroles*, vol. Politique, p. 574.

⁴ *Tas de pierres*, [Portefeuille], CFDL, t. VII, p. 705.

⁵ *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie* (1863-1864 ?), [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 702.

⁶ *Napoléon le Petit*, vol. Histoire, I, 3, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

La Neva est prise. On bâtit des maisons dessus ; de lourds chariots lui marchent sur le dos. Ce n'est plus de l'eau, c'est de la roche. Les passants vont et viennent sur ce marbre qui a été un fleuve [...] riez, dansez, c'est plus solide que la terre ferme⁸.

Le gouvernement despotique se félicite bien à tort de cette stabilité – « Vive l'hiver ! vive la glace ! en voilà pour l'éternité⁹. » – puisque le retour du printemps réalise matériellement le double sens du mot « débâcle » :

Non, tu ne meurs pas, liberté ! [...] Sur toute cette neige, sur toute cette glace, sur cette plaine dure et blanche, sur cette eau devenue bloc, sur tout cet infâme hiver, tu lanceras ta flèche d'or, ton ardent et éclatant rayon ! la lumière, la chaleur, la vie ! — Et alors, écoutez ! entendez-vous ce bruit sourd ? entendez-vous ce craquement profond et formidable ? c'est la débâcle ! c'est la Neva qui s'écoule ! c'est le fleuve qui reprend son cours ! c'est l'eau vivante, joyeuse et terrible qui soulève la glace hideuse et morte et qui la brise ! — C'était du granit, disiez-vous ; voyez, cela se fend comme une vitre ! c'est la débâcle, vous dis-je¹⁰ !

Cette débâcle est évidemment associée au cycle de l'éternelle renaissance de la nature : le retour du printemps est celui de la liberté en France, « eau vivante » et « joyeuse » parce qu'elle reprend son mouvement et recommence à couler. Mais en même temps, l'eau en liberté est « terrible » parce qu'elle détruit brutalement non seulement la glace hivernale mais aussi tout ce qui était bâti sur elle et qui maintenant s'effondre et est emporté par son cours. Cette eau qui « soulève » et « brise » la glace, force venue d'en bas semblable au soulèvement populaire et mouvement en avant semblable à la marche du progrès, est également destructrice.

[...] c'est la vérité qui revient, c'est le progrès qui recommence, c'est l'humanité qui se remet en marche et qui charrie, entraîne, arrache, emporte, heurte, mêle, écrase et noie dans ses flots, comme les pauvres misérables meubles d'une masure, non seulement l'empire tout neuf de Louis Bonaparte, mais toutes les constructions et toutes les œuvres de l'antique despotisme éternel ! Regardez passer tout cela. Cela disparaît à jamais. Vous ne le reverrez plus. Ce livre à

⁸ *Ibid.*, I, IV, p. 11.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 11-12.

demi submergé, c'est le vieux code d'iniquité ! ce tréteau qui s'engloutit, c'est le trône ! cet autre tréteau qui s'en va, c'est l'échafaud¹¹ !

Mais cette destruction s'assortit de la métamorphose de son objet, ou plutôt de son dévoilement. A leur naufrage, les palais du passé qui sombre se révèlent « misérables meubles d'une mesure », le trône et l'échafaud tréteaux.

De la même manière, l'image des cariatides de Germain Pilon, dans *La Révolution*, forme un tableau animé construit sur le contraste entre la mobilité et l'immobilité. Sous les mascarons lugubres et comme arrêtés dans leur mouvement, coule la Seine, l'eau « en liberté » :

L'eau s'évade et poursuit son tortueux chemin
Par sa pente au hasard en liberté conduite,
Sous ces captifs penchés, tantes de la fuite.
Le reflet des eaux fait, sous l'âpre entablement,
De profil en profil errer un flamboiement,
Et la chauve-souris de l'aile les effleure.
Est-ce que cela raille ? Est-ce que cela pleure¹² ?

Chargés du lourd fardeau de la société entière qui pèse sur eux, les mascarons figurent le « peuple sans nom, sans lumière, sans voix »¹³ ; « éclaboussés par l'onde et tachés par la fange »¹⁴, ils sont l'emblème de « l'humanité »¹⁵. Ici, le peuple lui-même est minéralisé : la grande misère de ces cariatides « capti[ves] » est de ne pouvoir suivre le courant du fleuve. Pourtant, une sorte de communication se forme entre le fleuve libre et les mascarons asservis, et ils se répondent à travers le reflet des eaux.

Or, tandis que les eaux fuyaient, mouvants miroirs,
En voyant les trois rois marcher sur les quais noirs,
Les masques monstrueux éclatèrent de rire,
Éclat si ténébreux et plein d'un tel martyre
Qu'aujourd'hui même, après que tant de flots d'oubli
Ont coulé sous ce pont chancelant et vieilli

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

¹² « Les cariatides », *Les Quatre vents de l'esprit*, IV, Le livre épique, « La Révolution », II, vol. Poésie III, p. 1389.

¹³ *Ibid.*, p. 1388.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1389.

¹⁵ *Ibid.*

Depuis la sombre nuit qu'en frissonnant j'éclaire,
Plusieurs des mascarons du fronton séculaire
En gardent le reflet dans leur œil flamboyant,
Et sont encor fendu de ce rire effrayant¹⁶.

Bientôt, sous la colère, la dérision et la pitié, les mascarons empruntent quelque chose de la nature des flots :

Les masques bruissaient comme une onde en rumeur ;
On eût cru, dans un fond insondable et sublime,
Entendre chuchoter les vagues d'un abîme ; [...] ¹⁷.

« Et le masque pleur[e] » ; ses larmes tombent dans le fleuve.

Dans la dernière partie du poème « La Révolution », les mascarons n'apparaissent plus. Mais le courant du fleuve demeure comme pour témoigner de la sinistre rencontre nocturne de Louis XVI et des trois rois ses aïeux : « L'eau du fleuve fuyait, d'obscurité couverte¹⁸. » Le peuple, dans ce poème, n'est donc pas symbolisé que par les masques pétrifiés mais aussi par le fleuve mouvant. Immobilité et mobilité le caractérisent ensemble.

Par un tourniquet singulier mais peut-être fréquent chez Hugo et dont relèvent aussi les images de la société dans *Les Misérables* – le bateau, la mine et l'égout– les eaux et les ruines sont à la fois, chacune, la force destructrice et l'objet à détruire, ou l'agent libérateur et l'homme à libérer. Les écrits de Hugo tendent à saper les oppositions qu'ils forment. L'eau s'offre, en général, à l'état liquide, mais elle peut être aussi solide. Les glaces, comme le marbre, fondent et se liquéfient. Eau et ruines, deux des quatre éléments, représentent les états contraires mais voisins et communicants du peuple et, au-delà, du monde.

(2) La marée et le déluge

Les flots destructeurs, incontrôlables et indomptables, sont comparés au peuple

¹⁶ *Ibid.*, p. 1393-1394.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1403.

¹⁸ *Ibid.*, « La Révolution », III, p. 1405.

descendant dans la rue. Le poème « Conseil » des *Chants du crépuscule* dit : « Il arrive parfois, dans les siècles où nous sommes, / Qu'un grand vent tout-à-coup soulève à flots les hommes¹⁹. » Eaux animées par les airs, tempête : rien n'arrêtera les hommes-flots qui submergent les rues : « La mitraille à la foule est la grêle à la mer²⁰. » De même, dans le poème des *Feuilles d'automne*, « Rêverie d'un passant à propos d'un roi », la rumeur du peuple est assimilée au mugissement de la mer annonciatrice d'un raz-de-marée :

Écoutez, écoutez, à l'horizon immense,
Ce bruit qui parfois tombe et soudain recommence,
Ce murmure confus, ce sourd frémissement
Qui roule et qui s'accroît de moment en moment.
C'est le peuple qui vient ! c'est la haute marée
Qui monte incessamment par son astre attirée²¹.

Le peuple subit l'attraction d'un « astre », entité hors de la terre, qui met en mouvement cette mystérieuse marée humaine. Ce qui sera englouti par la marée, c'est tout le passé, foyer de la misère du peuple.

Chaque siècle, à son tour, qu'il soit d'or ou de fer,
Dévoré comme un cap sur qui monte la mer,
Avec ces lois, ses mœurs, les monuments qu'il fonde,
Vains obstacles qui font à peine écumer l'onde,
Avec tout ce qu'on vit et qu'on ne verra plus,
Disparaît sous ce flot qui n'a pas de reflux²²!

La « populace », troupeau pourtant des bêtes farouches en proie à la rage, reçoit la même comparaison que le peuple :

La populace à l'œil stupide, aux cheveux roux,
Aboyant sur le seuil comme un chien pour qu'on ouvre,
Arrive, éclaboussant les chapiteaux du Louvre,
Océan qui n'a point d'heure pour son reflux²³.

¹⁹ « Conseil » [28 décembre 1834], *Les Chants du crépuscule*, XV, vol. Poésie I, p. 734.

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Rêverie d'un passant à propos d'un roi », *Les feuilles d'automne*, III, vol. Poésie I, p. 574.

²² *Ibid.*

²³ « Conseil », *Les Chants du crépuscule*, XV, vol. Poésie I, p. 737.

Comparaison atténuée cependant par l'arrêt « sur le seuil » d'un flot impuissant à engloutir la société parce que la populace n'est que l'écume du peuple-océan (« Peuple océan jetant l'écume populace²⁴! »).

Le peuple en révolte, lui, est constamment comparé à la mer : si ce n'est pas la marée qui recouvre les terres de la vieille société, c'est le large qui anéantit le bateau dans la tempête. Et rien ne distingue la révolution de l'émeute sinon leur ordre de grandeur :

Regardez le peuple un jour d'insurrection. C'est une mer. Il se gonfle, il se roule, il bondit, il presse de mille vagues furieuses le système gouvernant, qui vogue ou qui flotte sur lui. Si le navire vous paraît grand, ce n'est qu'une émeute ; si le navire vous semble petit, c'est une révolution²⁵.

La tempête de la mer est un accident tandis que la marée est un mécanisme toujours recommençant — la catastrophe dans la pensée de Hugo revêt ces deux qualités contradictoires. Or, la marée naturelle est prévisible, non pas la marée humaine. L'accomplissement de la révolution exige donc une attente dont la durée est indéterminée. Il en va de même pour l'érosion progressive par les eaux qui entraîne à la fin l'effondrement total des ruines, ce qui est chez Hugo la métaphore de l'avènement du moment absolu, qui apporte la délivrance du peuple ou l'anéantissement du Mal. Dans le poème des *Orientales*, « Le château-fort », la destruction de la tour d'Ali requiert le travail interminable des flots ; dans « la ville disparue » de *La Légende des siècles*, le sol s'écroule brusquement et la ville disparaît, ensevelie sous les ondes, minée par le lent et silencieux creusement continu des flots.

La destruction par les eaux prend une autre dimension, toute mythique. Elle renvoie au déluge biblique, désastre originel de l'Histoire humaine ; et dans l'attente d'un nouveau déluge, d'une nouvelle révolution, la société présente s'assimile au vieux monde submergé dans la Bible. Observons ici une des plus éclatantes images du déluge politique. Béranger écrit en 1836 une chanson intitulée « Déluge », qui sera publiée en 1848 juste avant la révolution :

²⁴ « Melancholia » [9 juillet 1854], *Les Contemplations*, I, Autrefois, III, 2, vol. Poésie II, p. 335. Massin attribue au 9 juillet 1854, le seconde état de la rédaction de *Melancholia* dont le premier état remontait à 1854 / 1856. Notre citation provient de la partie écrite dans ce second état. (Massin / CFDL, t. IX. note de p. 156 et tableau synchronique p. 1569)

²⁵ *Le Tas de pierres*, [Portefeuille], CFDL, t. VII, p. 684.

Pour châtier les princes de la terre,
Dans l'ancien monde un Déluge aura lieu.
Déjà près d'eux l'Océan sur ses grèves
Mugit, se gonfle ; il vient, maîtres, voyez !
Voyez ! leur dis-je. Ils répondent : tu rêves.
Ces pauvres rois, ils seront tous noyés²⁶!

Inspiré par cette chanson de Béranger, Montalant-Bougleux publie un poème ayant pour titre : « Après le Déluge, chanson pour répondre au Déluge de Béranger et pour demander à l'illustre poète son avis sur l'Élection du 10 décembre 1848 ». Il voit en effet dans la révolution de 1848 la réalisation de la « prophétie » de Béranger : « Dans l'avenir, infallible prophète, / Oui, tu plongeais un regard inspiré²⁷. » Son poème renvoie aux vers du chansonnier :

Long temps soumis, l'océan populaire
Déborde enfin sur les trônes broyés,
Et sous des flots de haine et de colère
Ces pauvres rois, les voilà tous noyés²⁸.

Cependant, le poème de Montalant-Bougleux, peu optimiste, s'interroge sur la validité de ce déluge politique. La catastrophe est arrivée, mais on ne voit aucun signe de réconciliation qui promette la renaissance du monde : « Point d'arc-en-ciel, point de douce colombe, / Nuls pronostics de là-haut envoyés²⁹. »

Hugo lui-même, après la révolution de 1848, évoque l'image du déluge dans le poème « À une statue » composé le 12 novembre 1848 ; cela commence par une mise en doute de la valeur de la République qui vient de naître : « Non, tu n'es pas la grande et sainte République³⁰. »

La patrie est un temple et tu n'en es point l'arche ;

²⁶ Béranger, *Œuvres complètes*, Éditions d'Aujourd'hui, 1983, t. II, p. 7.

²⁷ Montalant-Bougleux, « Après le Déluge, chanson pour répondre au Déluge de Béranger et pour demander à l'illustre poète son avis sur l'Élection du 10 décembre 1848 », deuxième édition, Versailles, Impr. Montalant-Bougleux, 1849, p. 7

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 9.

³⁰ « À une statue », *Dernière Gerbe*, CXLVII, vol. Poésie IV, p. 896.

Car l'éclair d'en haut manque à ton code impuissant,
Car Dieu n'est pas visible où le peuple est absent !

[...]

La pluie âpre et chassant les feuillages flétris,
Inonde le quai morne et les Champs Elysées,
Et ce pavé, témoin des royautés brisées ; [...]³¹.

Ici l'« arche » renvoie à l'arche d'alliance de Moïse ; plus loin, dans la partie suivante, elle évoque l'arche de Noé. La révolution de 1848 est, pour Hugo, un faux déluge. Le peuple a renversé le gouvernement-navire, mais il n'a pas les moyens de faire naître une nouvelle société après la destruction de l'ancienne : « Pauvre grand peuple, inconscient et aveugle ! Il sait ce qu'il ne veut pas, mais il ne sait pas ce qu'il veut³² ! » Un poème ébauché entre 1851 et 1852 espère encore l'avènement du véritable déluge.

[...] bientôt

On entendra monter le flot, tomber la pluie,
Et la foudre éclater sur la vague éblouie,
Et les vents effarés souffler dans leurs clairons ;
Et l'heure formidable approche où nous verrons
Apparaître – adieu, roi, prêtre, soldat et juge ! –
Le genre humain dans l'arche et Dieu dans le déluge³³.

La disparition des « roi, prêtre, soldat et juge », devise récurrente de Hugo, ne permet pas à elle seule de dater précisément ces vers dans ces années de trouble ; quoi qu'il en soit, les flots destructeurs ne métaphorisent plus le peuple ; au contraire, le genre humain tout entier se trouve protégé dans l'arche. Cette vision préfigure celle de « Plein ciel ». Le peuple était « absent » de la révolution de 1848, et Dieu y était « invisible » ; le déluge révolutionnaire n'était que l'éclatement aveugle d'une catastrophe.

Après l'exil, Hugo exprime sa déception à l'égard de la marée du peuple révolutionnaire. *Napoléon le Petit* avait comparé le peuple au fleuve pris par les glaces, le poème « Au peuple » (daté de juillet 1853) des *Châtiments*, finit par laisser entendre

³¹ *Ibid.*, p. 897.

³² [Carnet, album, journaux – 1848], CFDL, t. VII, p. 1076.

³³ *Océan vers*, F° 190, 69/20. [1851-52], vol. Océan, p. 1007.

une désillusion. La comparaison entre le peuple et l'Océan fait retour, mais pour une conclusion qui rompt la métaphore et l'invalidé.

Comme toi le despote, il brise le navire ;
Le fanal est sur lui comme l'esprit sur toi ;
Il foudroie, il caresse, et Dieu seul sait pourquoi ;
Sa vague, où l'on entend comme des chocs d'armures,
Emplit la sombre nuit de monstrueux murmures,
Et l'on sent que ce flot, comme toi, gouffre humain,
Ayant rugi ce soir, dévorera demain.
[...]
Il jette comme toi l'écume aux fiers sommets,
O peuple ; seulement, lui, ne trompe jamais
Quand, l'œil fixe, et debout sur sa grève sacrée,
Et pensif, on attend l'heure de sa marée³⁴.

Lisons ici le poème « Dans l'ombre », épilogue de *l'Année terrible*, dont le manuscrit est daté de « 28 X^{bre} 1853 ». Ce poème est constitué du dialogue entre le « Vieux monde » et le « Flot ». Le « Vieux monde », habitué aux oscillations du flot, l'invite, une fois son étiage atteint, à redescendre ; il continue de monter et commence à engloutir tout le passé ; le « Vieux monde » s'épouvante :

Tout s'en va pêle-mêle à ton choc frénétique.
Voici le vieux missel, voici le code antique.
L'échafaud dans un pli de ta vague a passé.
Ne touche pas au roi ! ciel ! il est renversé.
Et ces hommes sacrés ! je les vois disparaître³⁵.

Le flux submerge enfin « le Vieux monde », ne lui laissant jeter qu'un dernier cri : « Mais quoi ! tu m'engloutis ! au secours, Dieu ! la mer / Désobéit ! la mer envahit mon refuge³⁶ ! » Ce poème se termine par la réplique du « Flot » : « Tu me crois la marée et je suis le déluge³⁷. » Le poète évoque ici le « déluge », catastrophe à la fois divine et totale. La marée a une heure et un niveau assignés à l'avance ; le Déluge n'est ni accidentel — il est voulu par Dieu — ni de portée partielle et prévisible. Ce Dieu que

³⁴ « Au peuple », *Châtiments*, vol. Poésie II, p. 152-153.

³⁵ « Dans l'ombre », Épilogue, *L'Année terrible*, vol. Poésie III, p. 177.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

le poète laisse entrevoir derrière le déluge, efface la présence d'un autre « Dieu » que le vieux monde a appelé à son secours. Intégré à la fin de *L'Année terrible*, ce poème se noue avec les autres dans le même recueil pour engendrer une nouvelle forme de déluge. Dans *L'Année terrible*, le désastre de Paris est constamment comparé à un nouveau déluge. Car le « Flot » qui a englouti une fois la capitale ne s'arrête pas ; le flux va détruire la totalité du « Vieux monde ». Avec cet épilogue, Paris apparaît à la fois comme victime et comme une source centrifuge de la catastrophe régénératrice du monde. « Est-ce un écroulement ? non. C'est une genèse³⁸. » — pour le poète, l'apparente mort de la ville n'est qu'un retournement du sablier de l'Histoire.

Le Déluge, catastrophe originelle de l'Histoire humaine, est à venir dans la prochaine Révolution. Or elle a déjà eu lieu et, de la même manière ce nouveau déluge, censé faire table rase de toute l'Histoire, implique paradoxalement un retour en arrière – une histoire cyclique, sans aucun progrès.

(3) Le faux Déluge

Hugo ne pense pas que le Déluge puisse être la catastrophe ultime qui entraînerait la disparition définitive du Mal lui-même. Dans les deux poèmes destinés à former une partie de *La Fin de Satan* : « L'entrée dans l'ombre » (7 avril 1854) et « La sortie de l'ombre » (12 avril 1854)³⁹ le déluge n'a pas effacé tous les germes du Mal et c'est par une catastrophe que débute l'histoire lugubre de la terre. Cette nouvelle histoire de l'homme ne voit que la renaissance des maux qui ont survécu au Déluge.

En ce sens, le Déluge n'appartient pas au passé, les hommes restent dans son ombre, sous sa menace : « Et l'homme cherche l'homme à tâtons ; il fait nuit ; [...] »⁴⁰. » C'est ce qu'évoque le poème « Melancholia », en juillet 1854 :

L'indigence, flux noir, l'ignorance, reflux,

³⁸ *L'Année terrible*, Juillet-II, vol. Poésie III, p. 170.

³⁹ Le poème « Dans l'ombre » de *L'Année terrible* et les deux poèmes de *La Fin de Satan* ont, en commun, la figure personnifiée du Déluge. L'épilogue de *L'Année terrible* avait tout d'abord été intitulé « Légende » (dans ce cas, il s'agit de la légende future qui effacerait les maux qui propageaient jusqu'au XIX^e siècle), mais finalement il est devenu « Dans l'ombre », comme s'il avait trouvé sa place entre « l'entrée » et « la sortie » de l'ombre.

⁴⁰ « Melancholia », *Les Contemplations*, I, Autrefois, III, 2, vol. Poésie II, p. 335.

Montent marée affreuse, et, parmi les décombres,
Roulent l'obscur filet des pénalités sombres.

[...]

Et le fond est horreur, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,
Et sur le pâle amas des cris et des douleurs,
Les chansons et le rire et les chapeaux de fleurs⁴¹!

De même que les deux autres poèmes, « Rêverie d'un passant à propos d'un roi » et « La ville disparue », « Melancholia » suggère la menace des eaux et l'opposition du haut et du bas, de la surface et du souterrain. Dans l'imaginaire du poète, les fléaux sociaux prennent la forme des flots. Ils ne sont plus alors associés au désastre providentiel, mais au supplice atroce que subit le peuple.

Bien que le poème « Au peuple » exprime le désenchantement du poète dans son attente de la marée populaire, la conviction que viendra l'« heure du peuple »⁴² ne se dissipe à aucun moment. Citant le poème « Écrit en 1846 » des *Contemplations* (écrit en réalité le 12 novembre 1854), Guy Rosa remarque que « [la] masse énorme de douleur — "océans fait des pleurs de tout le genre humain" — n'est que la résultante des maux accumulés des siècles⁴³. » Les pleurs du genre humain s'accroissent « goutte à goutte »⁴⁴ et le jour viendra où l'urne débordera.

Dieu dit au peuple : Va ! l'ardent tocsin qui râle,
Secoue avec sa corde obscure et sépulcrale
[...]
Tout est dit. C'est ainsi que les vieux mondes croulent.
Oh ! l'heure vient toujours ! des flots sourds au loin roulent.
À travers les rumeurs, les cadavres, les deuils,
L'écume, et les sommets qui deviennent écueils,
Les siècles devant eux poussent, désespérées,
Les révolutions, monstrueuses marées,
Océans fait des pleurs de tout le genre humain⁴⁵.

L'image de l'océan des pleurs rejoint la représentation du Déluge dans *La Fin de Satan*, où le globe est réduit à une larme après la catastrophe: « La terre, sphère d'eau

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Notre-Dame de Paris*, X, 5, vol. Roman I, p. 822.

⁴³ Guy Rosa, La préface de *Quatrevingt-Treize*, CFDL, t. XV, p. 231.

⁴⁴ « Écrit en 1846 » (12 novembre 1854), *Les Contemplations*, II, V, 3, vol. Poésie II, p. 429.

⁴⁵ *Ibid.*

dans le ciel suspendue, / Sans cri, sans mouvement, sans voix, sans jour, sans bruit, / N'était plus qu'une larme immense dans la nuit⁴⁶. » C'est par cette larme, que l'Histoire de humanité recommence dans *La Fin de Satan*. Si les « océans faits des pleurs » recouvrent entièrement la terre, comme le prédit le poème « Ecrit en 1846 », le monde redeviendra une goutte de larme — par un retour en arrière.

Vers 1856, Hugo remet en cause, d'une manière intense, la violence inutile du Déluge, et la douleur qu'a subie jadis et que subit toujours l'humanité dans l'Histoire. Il existe une ébauche de poème, écrit en 1856, dont le titre – (*Inondation*) – restait incertain :

.... O DIEU ! tout s'amoindrit.
L'orage dans le ciel passe sans ton esprit ;
Le déluge engloutit le pauvre, et le tonnerre
Ne sait plus foudroyer le crime, et dégénère⁴⁷.

Le poème était censé faire partie du « tome II des Châtiments », jamais formé ni publié. L'orage sans Dieu et le tonnerre impuissant à punir le crime se comprennent par référence au coup d'Etat et aux massacres de 1852. Une telle catastrophe qui semble purement dévastatrice pourrait-elle, comme le Déluge, être de quelque utilité dans l'Histoire du progrès ? Les nombreux désastres dont l'humanité a été la victime sont-ils aussi inutiles que celui de 1852 ? La pensée de Hugo semble se développer autour de ces questions.

Dans le poème liminaire (2 juillet 1856) du premier livre de *Toute la lyre*, le poète évoque une nouvelle fois l'anéantissement du genre humain par le Déluge. Le point de vue cependant est original : le poète y dialogue avec le mont Ararat, comme s'il y était soudainement envoyé par une machine à remonter le temps.

Une sorte de puits se fit dans l'inondable ;
Le haut d'un autre mont en sortit formidable.
L'ombre avait cette horreur dont l'hiver la revêt ;
Et j'entendis crier : Ararat ! Il pleuvait.

⁴⁶ *La Fin de Satan*, vol. Poésie IV, p. 11.

⁴⁷ *Boîte aux lettres*, [Autour et suite des « Châtiments »], Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 305. Concernant ce titre, Hugo note en 1870 : « c'est le titre provisoire que j'avais donné au tome II des *Châtiments* » (*Ibid.*, p. 1208).

– Qu’es-tu ? dis-je à la cime âpre et des vents fouettée.
– J’attends l’arche ; et j’attends la famille exceptée.
– Quelle arche ? – Il pleut ! il pleut ! – Et le reste ? – Englouti.

– Quoi ! dis-je, est-on créé pour être anéanti ?
Ô terre ! est-ce ta faute ? ô ciel est-ce ton crime ?
Mais tout déjà s’était effacé dans l’abîme⁴⁸.

Dans ce poème, qui présente l’un après l’autre les tableaux symboliques de la douleur de l’humanité, Hugo retrace toute l’Histoire de la misère. L’Histoire ressemble à un enchaînement des désastres ; mais le poète tâche d’y trouver la possibilité d’un progrès.

Dans *Dieu*, l’interprétation du « déluge » est partagée entre deux points de vue, celui de l’« homme » et celui du « génie » :

Oui, le bien est une eau qui monte dans la nuit ;
Il monte, il est torrent ; du passé qu’il détruit,
Il est le châtement ; il vient ; pas de refuge ;
Il monte, il est marée ; il monte, il est déluge !
Sombre inondation de bonheur ! ô terreur,
Dit l’homme ! Et le génie, indomptable éclaireur,
Crie : Ô joie ! – Allons, marche, esprit de l’homme ! avance.
Accepte des fléaux l’énorme connivence⁴⁹ !

Le bien est une crue ; le déluge est ici assimilé au progrès destructeur. La parole du génie révèle le côté ténébreux du « bien » qui entraîne d’inévitables ravages sur son passage. Le génie de *Dieu* affirme : « Qu’est-ce que le progrès ? un lumineux désastre, [...]»⁵⁰.

Pour Hugo, le plus grand agent moteur de progrès est aussi le plus grand agent destructeur : c’est la Révolution. Et, selon le poème « Écrit en 1846 » : « Les Révolutions, qui viennent tout venger, / Font un bien éternel dans leur mal passager⁵¹. » Le déluge révolutionnaire décrit dans « Le verso de la page » (1857-1858) fait écho à la sombre vision du progrès qui figure dans *Dieu*.

⁴⁸ *Toute la lyre I, I, I*, vol. Poésie IV, p. 161-162.

⁴⁹ *Dieu, L’Océan d’en haut*, VII, vol. Poésie IV, p. 672.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ « Écrit en 1846 » (12 novembre 1854), *Les Contemplations*, II, V, 3, vol. Poésie II, p. 429.

Nuit, tempête ; océan épouvantable et beau !
Chaque vague qui fuit s'appelle Mirabeau,
Robespierre, Brissot, Guadet, Buzot, Barnave,
Pétion... – Hébert salit l'écume de sa bave.
– Et, submergé, saignant, arraché, mort, épars,
Le vieux dogme, partout, noyé de toutes parts,
Tombe, et tout le passé s'en va dans la même onde⁵².

Ici non plus le flot ne figure pas la masse populaire anonyme. Au contraire, chaque vague est nommée du nom de l'un des acteurs illustres de la Révolution, en lutte contre le passé. Ils attaquent et entreprennent de démolir le vieux monde ; cependant, ils sont eux-mêmes emportés et déchirés ; après avoir affronté le passé, ils regagnent l'onde de l'Histoire. Le poème « La Révolution » se clôt lui-même par l'image de la fin du déluge, en laissant percevoir un espoir : « Tout déluge a pour fin le vol d'une colombe ; [...] »⁵³. » La colombe rejoint le navire aérien qui, dans « Plein ciel » de *La Légende des siècles*, esquive la marée de l'Histoire de « Pleine mer ».

La réflexion de Hugo sur le progrès s'élabore à travers la figuration du Déluge. Progrès et destruction sont liés ; la transformation du monde passe par sa ruine totale. Mais le poème « La Révolution » n'a pas trouvé la place dans *La Légende des siècles*. *La Fin de Satan* et *Dieu* n'apparaissent que comme recueils posthumes. L'ébauche du poème « (inondation) » et le premier poème de *Toute la lyre* ne sont pas publiés par Hugo lui-même. « Le verso de la page » est démantelé et disséminé par l'auteur. Tout cela corrige non le sens mais la valeur de ces textes et ne permet pas de conclure que Hugo fait entièrement sienne l'idée d'une destruction inhérente au progrès, autrement dit, d'une vertu transformatrice de la ruine.

⁵² « Le verso de la page », vol. Poésie IV, p. 1086.

⁵³ « L'arrivée », *La Révolution, Les Quatre vents de l'esprit*, IV, III, vol. Poésie III, p. 1408.

2. La transformation du déluge

La catastrophe biblique a anéanti une création déchue ; la Révolution a aboli l'ancienne société arrivée au comble de sa dégradation. Ces deux événements se reflètent l'un dans l'autre aux yeux des écrivains du XIX^e siècle, à ceux de Hugo également. Il imagine l'anéantissement des ruines, emblèmes du passé. Cependant, il semble explorer en même temps l'éventualité d'une transformation du monde qui ne s'accompagne pas de destruction.

(1) Le déluge régénérateur ?

La catastrophe implique simultanément la fin et le commencement chez Hugo. *William Shakespeare* dit : « La Révolution a clos un siècle et commencé l'autre⁵⁴. » Dans la littérature française post-révolutionnaire, de nombreuses images du déluge biblique font écho à la Révolution, destructrice de l'ancien monde et régénératrice de la société⁵⁵. Dans la vision de Hugo également, la Révolution associée au déluge est perçue comme un recommencement du monde, la naissance du XIX^e siècle⁵⁶.

Cependant, dans *Les Misérables*, l'auteur semble nuancer, voire remettre en cause, cette notion d'une renaissance sociale révolutionnaire. Certes, à aucun moment, le récit, qui a pour point de départ l'année 1815, n'évoque, de manière directe, la Révolution française : mais il s'interroge, cependant, sans cesse sur les révolutions et sur la Révolution et finit par construire une mythologie de la Révolution.

La figure du Conventionnel G renvoie à la Terreur ; mais la mort du personnage, en marge de la société, est à l'image de l'amenuisement du souvenir même de

⁵⁴ *William Shakespeare*, III, II, vol. Critique, p. 432.

⁵⁵ Dans le discours politique, comme l'analyse Mona Ozouf, la Révolution était censée créer « l'homme nouveau », régénéré, qui ne se dégradera plus (*L'Homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989). Dans le domaine de la littérature, l'on sait que les écrivains royalistes ont interprété la Révolution comme un événement providentiel, où la destruction est indispensable au renouvellement de la société.

⁵⁶ *La Fin de Satan* établit une correspondance entre la prise de la Bastille et la rédemption de Satan « noyé » de l'ombre. Dans *William Shakespeare*, se trouve la phrase : « Les écrivains et les poètes du dix-neuvième siècle ont cette admirable fortune de sortir d'une genèse, d'arriver après une fin de monde, d'accompagner une réapparition de lumière, d'être les organes d'un recommencement » (*William Shakespeare*, III, II, vol. Politique, p. 434).

l'événement : la Révolution semble s'évanouir au début du roman. Plus tard, la ville de Paris, en proie au pressentiment et aux prémices d'une émeute, est bientôt de nouveau emplie de toute la tension et de la nervosité de la catastrophe révolutionnaire. L'émeute de juin 1832 fait signe vers un retour de la Terreur. Au moins sur le mode de l'humour avec Gavroche : il « jeta la pierre dans le réverbère dont la vitre tomba avec un tel fracas que des bourgeois, blottis sous leurs rideaux dans la maison d'en face, crièrent : Voilà Quatrevingt-treize⁵⁷ ! » Plus sérieusement avec Enjolras : « on eût dit, à voir la réverbération pensive de son regard, qu'il avait déjà, dans quelque existence précédente, traversé l'apocalypse révolutionnaire »⁵⁸. Les participants à ce soulèvement populaire s'illusionnent : Mabeuf et Marius, sont pris, malgré eux, pour des « fantômes » de la Révolution. Quand Mabeuf se dirige vers la barricade pour relever le drapeau au risque de perdre la vie, « sa présence fit une sorte de commotion dans les groupes »⁵⁹ et l'« on croyait voir le spectre de 93 sortir de terre, le drapeau de la terreur à la main »⁶⁰. On a cru que ce vieillard sortait tout droit, lui aussi, de la Convention et qu'il avait voté la mort du roi. Marius incarne, lui, la révolution à venir : « Marius sur cette barricade après l'octogénaire, c'était la vision de la jeune révolution après l'apparition de la vieille⁶¹ ».

Enjolras, dont la similitude avec l'ange Liberté de *La fin de Satan* est remarquée par Pierre Laforgue, est au cœur d'une mythologie révolutionnaire dans *Les Misérables*⁶². Au dernier combat sur la barricade, il prêche à ses camarades sa propre vision de la révolution :

Ô mes frères, c'est ici le lieu de jonction de ceux qui pensent et de ceux qui souffrent ; cette barricade n'est faite ni de pavés, ni de poutres, ni de ferrailles ; elle est faite de deux monceaux, un morceau d'idées et un monceau de douleurs. La misère y rencontre l'idéal. Le jour y embrasse la nuit et lui dit : Je vais mourir avec toi et tu vas renaître avec moi⁶³.

⁵⁷ *Les Misérables*, IV, XV, 2, vol. Roman II, p. 914.

⁵⁸ *Ibid.*, III, IV, 1, p. 514.

⁵⁹ *Ibid.*, IV, XIV, 2, p. 893.

⁶⁰ *Ibid.*, IV, XIV, 2, p. 894.

⁶¹ *Ibid.*, IV, XIV, 4, p. 897.

⁶² Pierre Laforgue, « Mythe, révolution et histoire. La reprise des *Misérables* en 1860 », *Gavroche : Etudes sur Les Misérables*, SEDES, 1994, p. 32-34.

⁶³ *Les Misérables*, V, I, 5, vol. Roman II, p. 941-942.

Dans le discours d'Enjolras, la nature de la révolution, illustrée par le dialogue entre le « jour » et la « nuit », consiste en une renaissance du monde à travers la mort. Pour lui, la révolution est un « Phénomène d'où sortent les écroulements et les renaissances⁶⁴. » Et, il « entrevo[it] un soulèvement lumineux sous les pans ténébreux de l'avenir⁶⁵. » Déjà, dans *La Fin de Satan*, la Révolution française était censée être une catastrophe ultime, rédemptrice de Satan, un dénouement où viennent se fondre l'archange déchu et Dieu, l'ombre et la lumière. Dieu y décrète : « Satan est mort ; renaiss, ô Lucifer céleste »⁶⁶. Le discours d'Enjolras et *La Fin de Satan* partagent ainsi une même vision de la Révolution.

Or, la renaissance sociale ne se réalise pas dans *Les Misérables*. Le chapitre décrivant le commencement de l'émeute est intitulé « Un enterrement : occasion de renaître »⁶⁷ ; ce titre est ironique, car, comme le note Guy Rosa, « pour les amis de l'ABC, cette renaissance sera l'occasion de mourir⁶⁸. » Enjolras peut bien voir un horizon lumineux du haut de la barricade, Hugo définit l'événement de juin 1832 comme une « maladie du progrès » :

Une bataille comme celle que nous racontons en ce moment n'est autre chose qu'une convulsion vers l'idéal. Le progrès entravé est maladif, et il a de ces tragiques épilepsies. Cette maladie du progrès, la guerre civile, nous avons dû la rencontrer sur notre passage⁶⁹.

La santé du progrès est tout autre. *William Shakespeare* dit :

Il y a des haltes, des repos, de reprise d'une haleine dans la marche des peuples, comme il y a des hivers dans la marche des saisons. Le pas gigantesque, 89, n'en est pas moins fait. Désespérer serait absurde ; mais stimuler est nécessaire⁷⁰.

⁶⁴ *Ibid.*, IV, I, 6, p. 678.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *La Fin de Satan*, Dénouement, vol. Poésie IV, p. 152.

⁶⁷ *Ibid.*, IV, X, 3, p. 834.

⁶⁸ Guy Rosa, note à l'édition des *Misérables*, Librairie Générale Française, « Livre de poche », 1998, p. 1425.

⁶⁹ *Les Misérables*, V, I, 20, vol. Roman II, p. 979.

⁷⁰ *William Shakespeare*, vol. Critique, p. 436. *Les Misérables* définit la Restauration comme une période de « halte » (IV, I, 2, vol. Roman II, p. 657).

Le « progrès aura pour étapes les révolutions »⁷¹, mais la révolution, stimulatrice de la marche des peuples, ne doit pas être meurtrière. L'Histoire du progrès n'est autre que « la vie permanente des peuples »⁷². « Aube et résurrection sont synonymes. La réapparition de la lumière est identique à la persistance du moi⁷³. » Le « recommencement » passe par la mort, mais dans *Les Misérables*, c'est une mort apparente qui ne rompt jamais la continuité de la vie ou du « moi ».

(2) La « révolution » de l'égout

Le mythe du Déluge comporte l'idée d'un anéantissement des ruines et d'une renaissance par la mort : la destruction d'un monde dégradé offre une terre transformée et neuve. Or, dans sa réflexion sur la Révolution, Hugo semble remettre en cause cette perspective traditionnelle : il propose – invente peut-être – l'idée d'un déluge pacificateur.

Dans le chapitre intitulé *L'Argot*, Hugo explique que la Révolution française a été un moyen d'éviter « la catastrophe sociale », celle qui aurait pu entraîner l'écroulement total de la société. Il décèle une crise profonde de la moralité au XVIII^e siècle : « la haine des classes malheureuses »⁷⁴, agitée par les sophistes, était à l'affût des soulèvements à cette époque. Les sociétés européennes risquaient, écrit-il, d'être attaquées par les « effrayantes commotions qu'on nommait jadis *jacqueries* »⁷⁵ ; ces dernières n'étaient rien d'autre que des « révolte[s] du malaise contre le bien-être »⁷⁶, « tremblement de peuple »⁷⁷. Bien loin d'en être l'expression ou le retour, la Révolution est venue affranchir la société de ce danger : « c'est à ce péril imminent peut-être en Europe vers la fin du dix-huitième siècle, que vient couper court la révolution française, cet immense acte de probité⁷⁸. » Grâce à elle, « aujourd'hui la catastrophe sociale [...]

⁷¹ *Les Misérables*, V, I, 20, vol. Roman II, p. 979.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.* IV, VII, 3, p. 788.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

est simplement impossible⁷⁹. » C'est ainsi que l'auteur reformule le rôle de la Révolution : « la révolution est la vaccine de la *jacquerie*⁸⁰ », qui confère à la société une immunité contre cette maladie mortelle. Dans le même chapitre, cette image de l'inoculation s'entrecroise avec celle du traitement médical ; et le changement des conditions sociales est décrit par l'image d'une guérison : « les maladies féodales et monarchiques ne sont plus dans notre sang⁸¹. » La vaccination et la guérison apparaissent de fait comme antithétiques de l'idée d'épuration destructrice suivie de renaissance, qui implique une rupture entre le passé et le présent, une mort.

Cette image de la purification va de pair avec celle de l'assainissement : la Révolution française « chassa le miasme, assainit le siècle »⁸². Dans *Les Misérables*, la Révolution s'inscrit à la fois, au niveau symbolique, dans la maladie et dans l'hygiène ; ces deux thèmes se rejoignent dans les chapitres consacrés à la description des égouts de Paris. Tout au long du roman, les maux de la société sont constamment comparés aux maladies, aux miasmes, ou aux malpropretés : aux maux qui se propagent et se répandent, à ceux qui sont sans forme, invisibles dans la société, et à ceux que la ville évacue sans cesse. Contenant toutes les ordures, les égouts sont les emblèmes d'une source malsaine de la vie : l'« on pourrait dire que, depuis dix siècles, le cloaque est la maladie de Paris. L'égout est le vice que la ville a dans le sang⁸³. »

Or, les égouts parisiens s'assimilent métaphoriquement au « bas-fond » de la société⁸⁴ ; ils s'associent, dans *Les Misérables*, au peuple opprimé et condamné à la misère, comme le relève Guy Rosa : « la misère est à la société ce que l'égout est à la ville⁸⁵. » Et remarque-t-il, « la misère apparaît comme un produit de la vie sociale, rebut inévitable et inévitablement malsain, mais dont le contrôle et l'assainissement sont possibles⁸⁶. » De fait, Hugo établit un parallèle entre la purification hygiénique de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 789.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 788.

⁸² *Ibid.*, p. 789.

⁸³ *Ibid.*, V, II, 6, p. 1004-1005.

⁸⁴ Voir Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, Hachette, « Pluriel », 1984, p. 195-200.

⁸⁵ Guy Rosa, « Le vaisseau, la mine, l'égout : images de la société dans *Les Misérables* », dans *Victor Hugo, Les Misérables : la preuve par les abîmes*, Paris, SEDES, 1994, p. 99.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 99.

l'égout et la « diminution de [la] misère »⁸⁷. Il s'exprime, par exemple, dans ces lignes :

L'égout de Paris, au moyen âge, était légendaire. Au seizième siècle, Henri II essaya un sondage qui avorta. Il n'y a pas cent ans, le cloaque, Mercier l'atteste, était abandonné à lui-même et devenait ce qu'il pouvait.

Tel était cet ancien Paris, livré aux querelles, aux indécisions et aux tâtonnements. Il fut longtemps assez bête. Plus tard, 89 montra comment l'esprit vient aux villes. Mais, au bon vieux temps, la capitale avait peu de tête ; elle ne savait faire ses affaires ni moralement ni matériellement, et pas mieux balayer les ordures que les abus⁸⁸.

Le parallèle se poursuit au-delà de 89 : il y a eu comme une « révolution » des égouts de Paris sous le Premier Empire. C'est l'entreprise de Bruneseau qui, après visite exhaustive des égouts parisiens, entreprend leur complète réorganisation : « C'est [l'amélioration de l'égout de Paris] plus qu'un progrès ; c'est une transmutation. Entre l'ancien égout et l'égout actuel, il y a une révolution⁸⁹. »

Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie dit : « Le despotisme est miasmatique. Se délivrer, c'est de se désinfecter. Aller en avant est un assainissement⁹⁰. » La société qui entrave les hommes et qui les prive de leur liberté ressemble aux eaux stagnantes et putrides. Dans cet imaginaire, le progrès, c'est faire couler ces eaux et ainsi les purifier.

Les Misérables déplace ainsi le déluge purificateur dans le souterrain. L'égout avait été une menace pour la société, mais après la Révolution qui entraîna son assainissement, il devint un serviteur du progrès. Un des fruits de la Révolution est l'acquisition d'un système d'auto-purification et d'auto-médication : « il dépend de la société de se sauver elle-même ; c'est à sa propre bonne volonté que nous faisons appel. Aucun remède violent n'est nécessaire⁹¹. »

Les égouts de Paris, qui existent depuis le Moyen Age, sont les archives des événements historiques : « l'histoire des hommes se reflète dans l'histoire des

⁸⁷ *Les Misérables*, V, II, 6, vol. Roman II, p. 1004.

⁸⁸ *Ibid.*, V, II, 3, p. 996.

⁸⁹ *Ibid.*, V, II, 5, vol. Roman III, p. 1001.

⁹⁰ *Préface de mes œuvres et post-scriptum de ma vie* (1863-1864 ?), [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 702.

⁹¹ *Les Misérables*, V, I, 20, vol. Roman II, p. 977.

cloaques⁹². » Ce sont les réservoirs de la mémoire des catastrophes : « Sentine redoutée qui a la trace des révolutions des hommes, et où l'on trouve des vestiges de tous les cataclysmes depuis le coquillage du déluge jusqu'au haillon de Marat⁹³. » *Les Misérables* substitue l'égout au déluge comme image du progrès dans l'histoire. Ce dernier, assaini et désinfecté, peut purifier le monde sans le ravager.

(3) Le déluge de la lumière

Le parallèle entre le déluge et l'égout est confirmé par l'épisode où Jean Valjean se trouve dans « l'intestin de Léviathan ». L'espace ténébreux de l'égout apparaît comme l'ancien monde, monde de l'ombre ; Jean Valjean, en soulevant Marius hors de l'eau, s'enfonce lui-même de plus en plus dans la vase, et reproduit un tableau du Déluge : « Il n'avait plus que la tête hors de l'eau, et ses deux bras élevant Marius. Il y a, dans les vieilles peintures du déluge, une mère qui fait ainsi de son enfant⁹⁴. »

Cette scène du passage par l'égout-déluge est préfigurée dans le roman. En effet, Jean Valjean se jette du Vaisseau Orion dans l'océan, avant de plonger de la surface de la ville à l'intérieur de l'égout ; dans les deux cas, il s'agit de préserver vie et liberté, les siennes dans le premier, celles également de Marius dans le second. La thématique du Déluge se complique encore avec le chapitre de « L'Onde et l'Ombre ». Guy Rosa interprète ainsi l'image et la formule hugolienne : « La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère⁹⁵ » :

L'origine de l'image, d'où elle tire son énergie et sa pertinence, ne laisse guère place au doute : ce n'est vraisemblablement pas le texte où Voltaire voit la civilisation se résumer dans un opéra ou dans un vaisseau de ligne, et sans doute pas non plus ni l'emblème de Paris, ni la catachrèse — favorisée par la micro-société qui se forme à bord d'un navire — de la navigation pour la conduite des nations, mais bien le mythe de l'arche de Noé, ici inversé. Sur l'ordre de Dieu, Noé sauve la communauté des vivants, hommes et bêtes ; au mépris de Dieu, la société noie l'un des siens. Non pas un seul cependant. *L'incipit* — « Un homme à la mer ! Qu'importe ! le navire ne s'arrête pas... » —,

⁹² *Ibid.*, V, II, 2, vol. Roman II, p. 994.

⁹³ *Ibid.*, V, II, 6, p. 1005.

⁹⁴ *Ibid.*, V, III, 6, p. 1023.

⁹⁵ *Ibid.*, I, II, 10, p. 77.

qui déborde d'avance une signification restreinte à la pénalité, et la conclusion — “La mer, c'est l'immense misère”—, qui lève l'ambiguïté, instituent la parabole en modèle pour la représentation de la réalité sociale⁹⁶.

Cette image d'une arche de Noé « inversée » retourne le mythe biblique : le moyen divin du salut de l'humanité devient l'outil de la perdition sociale.

Un autre retournement se lit dans « Les fleurs », texte écarté du roman mais écrit pour lui :

Une inondation de vérité, voilà le salut. Il y a eu jadis, la géologie le démontre, un déluge funeste, le déluge de la matière, il nous faut maintenant le bon déluge, le déluge de l'esprit. L'instruction primaire et secondaire à flots, la science à flots, la logique à flots, l'amour à flots, et tous les malades que la nuit fait, tous les bègues de l'intelligence, tous les eunuques de la pensée, tous les infirmes de la raison, et les esprits haillons, et les âmes ordures, et le sabre, et la hache, et le poignard, et les pénalités monstres, et les codes féroces, et les enseignements imbéciles, et Dracon avec Lorient, et les erreurs et les idolâtries, et les exploitations, et les superstitions, et les immondices, et les mensonges, et les opprobres, disparaîtront dans cet immense lavage de l'humanité par la lumière⁹⁷.

De la même façon que l'ancien égout a été désinfecté grâce au travail entamé par Bruneseau, il faut l'assainissement de la "mer-misère" par une inondation de lumière qui serait apportée par l'éducation. Si ce texte avait trouvé place dans le roman, l'idée d'un remplacement du « déluge de la matière » par « le déluge de l'esprit » aurait pu y apporter une conciliation décisive entre le Déluge comme destruction symbolique et le progrès sans destruction.

Le déluge n'a pas de signification univoque sous la plume de Hugo : ici destructeur impitoyable de ce qui est déjà détruit et ruiné, il est, là, le moyen d'une purification sans dévastation. La réflexion de Hugo sur la révolution et la société connaît les aléas de la méditation sur la catastrophe originelle de l'Histoire. Et s'il y a des déluges de lumière, Hugo, qui consacre son œuvre à la disparition de l'« ignorance et [de la] misère »⁹⁸, est lui-même l'auteur de ce nouveau déluge.

⁹⁶ Guy Rosa, « Le vaisseau, la mine, l'égout : images de la société dans *Les Misérables* », dans *Victor Hugo, Les Misérables – la preuve par les abîmes*, Paris, SEDES, 1994, p. 95.

⁹⁷ « Les fleurs », IX, [Proses philosophiques de 1860-1865], vol. Critique, p. 559.

⁹⁸ Le préambule des *Misérables*, vol. Roman II, p. 2.

3. L'univers en perpétuel devenir

A la suite de la destruction, les objets détruits prennent de plusieurs aspects différents. Ils passent, d'une étape à l'autre, par un processus de devenir-ruines. Dans l'œuvre de Hugo, assimilés aux ruines, constructions en état de transition, divers êtres et objets semblent voués à un grand mouvement de transformation.

(1) L'écroulement

Hugo saisit le spectacle de l'écroulement dans des éléments qui n'ont pas de forme fixe – la surface de l'eau, la cascade, les nuages, la neige, le vent, la pensée, une nuée d'oiseaux s'envolant, etc. Tout s'écroule mais ce qui s'est désagrégé sans violence se recompose à nouveau. Même les objets apparemment solides participent à ce mouvement. Toute construction n'est qu'un entassement ou un assemblage de morceaux susceptibles de se disperser.

Dans le poème « Au bord de la mer » des *Chants du crépuscule*, les bruines se transforment en entassement croulant de « splendides ruines » :

Ce merveilleux soleil, ce soleil radieux,
Si puissant à changer toute forme à nos yeux
Que parfois, transformant en métaux les bruines,
On ne voit plus dans l'air que splendides ruines,
Entassements confus, amas étincelants
De cuivres et d'airains l'un sur l'autre croulants,
Cuirasses, boucliers, armures dénouées,
Et caparaçons d'or aux croupes des nuées ; [...] ⁹⁹.

La rime « bruines » - « ruines » ne doit rien au hasard. Elle se trouve également dans le poème des *Contemplations*, « *Magnitudo parvi* » :

Cet homme, dans quelque ruine,
Avec la ronce et lézard,
Vit sous la brume et la bruine,
Fruit tombé de l'arbre hasard ¹⁰⁰!

⁹⁹ « Au bord de la mer », *Les Chants du crépuscule*, XXVIII, vol. Poésie II, p. 764.

Ruine et bruine s'entremêlent dans l'univers hugolien, transgressant la différence des matières : le métal, la pierre et l'eau.

Dans le poème « A la fenêtre pendant la nuit » des *Contemplations*, le devenir ruine, étendu aux dimensions du monde, apparaît comme l'essence dernière et universelle du réel –si on peut encore employer ce termes pour un univers qui, précisément, se définit par la perte de toute consistance :

Tout s'en va. La nature est l'urne mal fermée.
La tempête est écume et la flamme est fumée.
Rien n'est hors du moment,
L'homme n'a rien qu'il prenne, et qu'il tienne, et qu'il garde.
Il tombe heure par heure, et, ruine, il regarde
Le monde, écroulement¹⁰¹.

Tous les êtres et les objets pris dans le temps ne sont que des ruines qui s'écroulent sans cesse à chaque moment : tout est ruine, et l'homme l'est aussi. Le monde entier est en éternel transition ; et la ruine est sa figure.

Rien n'est solide et ni durable. Le changement incessant, qui semble faire entrevoir la loi de l'univers, est un motif important dans la création littéraire de Hugo. *L'Archipel de la Manche* compare le paysage marin changeant selon le point de vue avec l'« écroulement » qui s'opère dans un kaléidoscope¹⁰² :

À mesure qu'on s'avance ou qu'on s'éloigne ou qu'on dérive ou qu'on tourne, la rive se défait ; pas de kaléidoscope plus prompt à l'écroulement ; les aspects se désagrègent pour se recomposer ; la perspective fait des siennes. Ce bloc est un trépied, puis c'est un lion, puis c'est un ange et il ouvre les ailes ; puis c'est une figure assise qui lit dans un livre. Rien ne change de forme comme les nuages, si ce n'est les rochers¹⁰³.

L'écroulement désigne ici le mouvement perpétuel de décomposition mais aussi

¹⁰⁰ « *Magnitudo parvi* », *Les Contemplations*, I, III, 30, vol. Poésie II, p. 375.

¹⁰¹ « À la fenêtre pendant la nuit », *Les Contemplations*, II, VI, 9, vol. Poésie II, p. 496.

¹⁰² Le kaléidoscope est inventé en 1816 par David Brewster, physicien écossais. On sait que cet instrument qui produit les images à l'infini a inspiré plusieurs écrivains et philosophes du XIX^e siècle.

¹⁰³ *L'Archipel de la manche*, VI, vol. Roman III, p. 8.

de recomposition des objets et des formes.

Dans *L'Homme qui rit*, Gwynplaine est deux fois assimilé aux ruines : une première fois par la défiguration qui a effacé de son visage la forme et l'expression naturelles, une seconde par l'événement de l'éclat de rire que sa vue déclenche à la chambre des lords : « On se relève tombé, on ne se relève pas pulvérisé. Cette moquerie inepte et souveraine le [Gwynplaine] mettait en poussière¹⁰⁴. » Le livre neuvième du roman est intitulé « En ruine ». Ce titre désigne le champ de foire devenu désert (« Dispersion inexorable. Cette redoutable force sociale, en même temps qu'elle le [Gwynplaine] pulvérisait, lui, à la chambre des lords, les avait broyés, eux, dans leur pauvre cabane¹⁰⁵. »), mais c'est également le reflet de la situation de Gwynplaine, écrasé par le pouvoir social et irrémédiablement seul. Ce ne sont pas seulement des objets, mais aussi un homme qui s'écroule, emporté par la force du destin. Dans un écroulement, un être humain s'assimile à la matière, et le destin prend la forme d'une catastrophe naturelle.

Gwynplaine était tout en bas du malheur. Et comme cela était venu vite ! Promptitude hideuse de l'infortune. Elle est si lourde qu'on la croirait lente. Point. Il semble que la neige doit avoir, étant froide, la paralysie de l'hiver, et étant blanche, l'immobilité du linceul. Tout cela est démenti par l'avalanche !

L'avalanche, c'est la neige devenue fournaise. Elle reste glacée, et dévore. L'avalanche avait enveloppé Gwynplaine. Il avait été arraché comme un haillon, déraciné comme un arbre, précipité comme une pierre¹⁰⁶.

« *In se magna ruunt*¹⁰⁷. » — l'épigraphe du poème « Le temps et les cités » fait écho à l'écroulement de Gwynplaine « en ruine » : « L'excessive grandeur s'écroule sur elle-même¹⁰⁸. » La neige s'entasse et construit un édifice apparemment solide et immobile, mais un brusque effondrement transforme cette construction en torrent. La mise en mouvement de la neige figée accompagne une transformation qualitative – de la

¹⁰⁴ *L'Homme qui rit*, II, VIII, 7, vol. Roman III, p. 746.

¹⁰⁵ *Ibid.*, II, IX, p. 754.

¹⁰⁶ *Ibid.*, II, IX, 2, p. 756.

¹⁰⁷ Victor Hugo, « Le temps et les cités », [Œuvres d'enfance et de jeunesse – Trois cahiers de vers français], *Œuvres poétiques I*, Edition établie et annotée par Pierre Albouy, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 119.

¹⁰⁸ La traduction de « *In se magna ruunt* » par Pierre Albouy. *Ibid.*, Notes et variantes, p. 1179.

glace au feu.

L'écroulement, dans l'œuvre de Hugo, affecte les objets aussi bien que les êtres humains. Pour lui, c'est un moment privilégié de la transformation où se confondent et se dissipent toutes les catégorisations et les frontières. En ce sens, l'écroulement n'est pas sans rapport avec la catastrophe hugolienne – ils ne diffèrent que par la grandeur. L'écroulement se constate partout, à tout moment, dans le monde ; agent du devenir ruines, il sous-tend l'incessant devenir de l'univers.

(2) La fragmentation

Aucune construction sur la terre n'échappe à la désagrégation. Pris dans un processus de la décomposition, les éléments initialement liés se séparent ; et c'est ainsi qu'un édifice s'effondre et se fragmente à la fin. Cette image semble servir de modèle pour représenter l'état de la société post-napoléonienne. « Une » sous l'Empire, elle a perdu à jamais son unité. En 1841, dans son « Discours de réception » à l'Académie Française, Hugo dit :

Le miroir de la vérité s'est brisé au milieu des sociétés modernes. Chaque parti en a ramassé un morceau. Le penseur cherche à rapprocher ces fragments, rompus la plupart selon les formes les plus étranges, quelques-uns souillés de boue, d'autres, hélas ! tachés de sang. Pour les rajuster tant bien que mal et y retrouver, à quelques lacunes près, la vérité totale, il suffit d'un sage ; pour les souder ensemble et leur rendre l'unité, il faudrait Dieu¹⁰⁹.

Chacune des époques de l'histoire récente contenait une vérité historique qui n'ont entre elles aucune continuité ni aucune cohérence alors qu'elles appartiennent pourtant au même continuum temporel et à la destinée d'une même nation : « la race aînée contenait la tradition historique ; la Convention contenait l'expansion révolutionnaire ; Napoléon contenait l'unité nationale¹¹⁰. » La Révolution française a provoqué une rupture dans l'Histoire linéaire incarnée jusque là par la lignée des

¹⁰⁹ « Discours de réception », *Acte et Paroles I*, Académie française 1841-1844, I, vol. Politique, p. 105.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 101.

Bourbons¹¹¹ mais sans parvenir elle-même à faire durer sa dynamique. La chute de l'Empire comporte, elle, la destruction de la forme, qui englobait, géographiquement et mentalement, toute la France.

Cependant, Hugo trouve une valeur positive dans la destruction de l'Empire. Après avoir déclaré : « Les rois de la branche aînée ne sont plus que des ombres ; la Convention n'est plus qu'un souvenir ; l'empereur n'est plus qu'un tombeau »¹¹², il continue comme suit :

Seulement, les idées qu'ils contenaient leur ont survécu. La mort et l'écroulement ne servent qu'à dégager cette valeur intrinsèque et essentielle des choses qui en est comme l'âme. Dieu met quelquefois des idées dans certains faits et dans certains hommes comme des parfums dans des vases. Quand le vase tombe, l'idée se répand¹¹³.

La comparaison établie entre la fin du régime impérial et la chute d'un vase qui se brise correspond à l'image de l'« empire » dans *Hernani* : moule creux dans lequel l'empereur verse le bronze en fusion afin de former l'« Europe ». L'empire, c'est un contenant, mais pas un contenu. Le discours de réception peut ainsi déceler, dans les trois destructions historiques contemporaines la matrice de l'avènement des temps modernes.

Cette perspective semble avoir été partagée par certains des contemporains de Hugo. Les *Mémoires d'outre-tombe* se réfèrent probablement au « Discours » lorsque, dans le chapitre « Le passé. — le vieil ordre européen expire », Chateaubriand observant l'état de la société post-impériale conclut par la même comparaison que Hugo :

L'invasion des idées a succédé à l'invasion des barbares ; la civilisation actuelle décomposée se perd en elle-même ; le vase qui la contient n'a pas versé la

¹¹¹ Hugo lui-même reformule cette idée dans *Les Misérables* : « La maison de Bourbon était pour la France le nœud illustre et sanglant de son histoire, mais n'était plus l'élément principal de sa destinée et la base nécessaire de sa politique. On pouvait se passer des Bourbons ; on s'en était passé vingt-deux ans ; il y avait eu solution de continuité » (*Les Misérables*, IV, I, 1, vol. Roman II, p. 652).

¹¹² « Discours de réception », *Acte et Paroles I*, Académie française 1841-1844, I, vol. Politique, p. 105.

¹¹³ *Ibid.*

liqueur dans un autre vase ; c'est le vase qui s'est brisé¹¹⁴.

Le manuscrit de la conclusion des *Mémoires d'outre-tombe*, où prend place celui qu'on vient de citer, est daté de la période allant du 25 septembre au premier novembre 1841. Le « Discours » de Hugo ayant été prononcé et publié le 3 juin 1841, il est certain que Chateaubriand a pu le consulter et très probable qu'il en ait pris connaissance. Indice supplémentaire, notre citation provient de l'édition définitive de 1847, mais dans le manuscrit de 1845, la dernière phrase était : « c'est le vase qui s'est brisé et la liqueur répandue ». L'analogie avec la formule de Hugo (« Quand le vase tombe, l'idée se répand ») est plus forte encore que dans le texte définitif¹¹⁵.

L'effondrement de l'Empire est considéré, chez Chateaubriand, comme le signe de la « décomposition », de l'altération de la qualité de la civilisation européenne¹¹⁶,

¹¹⁴ Chateaubriand, *Mémoire d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, Classique Garnier, 1989-1999 ; 2^e éd., Librairie Générale Française, « La pochothèque », 2003-2004, 2 vol., t. II, p. 1005.

¹¹⁵ L'auteur des *Mémoires d'outre-tombe* a apporté à au moins deux reprises, une correction à cette partie du manuscrit de 1841 qui ne comportait pas les derniers termes (« et la liqueur répandue »), et c'est le manuscrit de 1845 qui l'ajoute ; finalement, ils seront supprimés dans le manuscrit de 1847. La suppression semble avoir deux motifs : d'une part, stylistiquement, elle permet d'éviter la répétition du mot « liqueur » ; d'autre part, au niveau du sens, elle peut effacer une contradiction subsistante : la liqueur-civilisation est perdue car elle s'est déversée du vase brisé et la décomposition de la civilisation elle-même a déterminé sa chute. Le texte définitif renoue deux problèmes : tout d'abord, la dégradation et la mort de la civilisation à long terme, et ensuite, la destruction de la forme sociale en tant que contenant de la civilisation. Pour les versions différentes de ce chapitre des *Mémoires*, nous avons consulté l'édition de Centenaire fondée sur le manuscrit de 1841, et quant aux deux autres de 1845 et 1847, nous nous sommes référé à la note donnée par Jean-Claude Berchet dans son édition de *Mémoires d'outre-tombe*, *op. cit.*, t. II, p. 1005. Notons le fait que dans le manuscrit de 1854, la partie en question commence comme suit : « la civilisation romaine se perdit dans la Barbarie, pour renaître à travers celle-ci sous une autre forme : la civilisation actuelle décomposée ne passe pas par la Barbarie : elle se perd en elle-même ». Sur la nature de chaque manuscrit et le détail de sa rédaction aussi bien que sa publication, voir Jean-Claude Berchet, « Préface » des *Mémoires d'outre-tombe*, éd. cité, t. I, p. 9-82.

¹¹⁶ Notons ici l'idée de Chateaubriand sur la transmission de la civilisation : à cause de la destruction du vase, la succession de la civilisation a échoué, et par conséquent, il suggère qu'un « autre vase » (la société moderne) soit laissé vide. La civilisation est, selon le passage cité plus haut, quelque chose qui se transmet d'une société à l'autre ; c'est comme si le contenu d'un vase était déversé dans un autre. Dans la partie précédente de notre citation, Chateaubriand, à la suite de ses critiques pessimistes sur la société moderne, affirme ainsi le tarissement du génie : « Il ne tombe plus du génie de l'homme quelques-unes de ces pensées qui deviennent le patrimoine de l'univers. » Puis il constate la mort pesant sur la société : « les illusions surabondent, et plus on est près de sa fin et plus on croit vivre »¹¹⁶. Effectivement, l'« invasion des idées » n'est rien d'autre que l'invasion des « illusions ». Hugo met en valeur la dispersion des idées, tandis que

alors que chez Hugo, le même événement est conçu comme une « dé-composition », démontage d'un énorme édifice, qui délivre les idées qui y étaient jusqu'alors enfermées.

Dans l'imaginaire de Hugo, la forme, contenant, est nécessaire, pendant quelque période, pour recevoir et maintenir le contenu, les idées ; mais lorsque le temps est mûr, la forme se brise d'une manière naturelle ou providentielle. Le même thème se trouve dans *Paris* :

Autour de ces trois villes, l'ascension humaine a accompli son évolution. Elles ont fait leur œuvre. Aujourd'hui de Jérusalem il reste un gibet, le Calvaire ; d'Athènes une ruine, le Parthénon ; de Rome un fantôme, l'empire romain.

Ces villes sont-elles mortes ? Non. L'œuf brisé ne représente pas la mort de l'œuf, mais la vie de l'oiseau. Hors de ces enveloppes gigantesques, Rome, Athènes, Jérusalem, plane l'idée envolée¹¹⁷.

La métaphore de l'œuf brisé et de l'éclosion d'un oiseau a remplacé l'image du vase brisé mais la dialectique de la destruction de la forme et l'expansion de l'idée reste la même et s'applique sans changement non plus à l'histoire de la France contemporaine mais au destin des grandes civilisations occidentales. Or Hugo ajoute : « En outre elles [Rome, Athènes et Jérusalem] vivent en Paris. Paris est la somme de ces trois cités. Il les amalgame dans son unité¹¹⁸. » Cela non pas en vertu de je ne sais quelle prédestination mystérieuse mais parce que le mode d'être de Paris consiste précisément dans la même opération de vaporisation spirituelle qui a émancipé de leurs « enveloppes gigantesques » le principe des civilisations disparues : « La fonction de Paris, c'est la dispersion de l'idée¹¹⁹. » Ou, de manière plus concrètement imagée encore : « Les fumées de ses toits sont les idées de l'univers¹²⁰. » Poussons le raisonnement à son terme : Paris, incessamment, meurt et renaît, générant dans sa disparition renouvelée les idées universelles.

Une construction – politique ou culturelle – passe par trois étapes successives ; grandir, se maintenir, et s'effondrer. Le morcellement qui s'ensuit est la fin (et

Chateaubriand, remet en cause la validité des idées elles-mêmes qui circulent dans la société moderne.

¹¹⁷ *Paris*, vol. Politique, p. 25.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁰ *Les Misérables*, III, I, 11, vol. Roman II, p. 469.

quasiment la finalité) d'un édifice. Le progrès hugolien ne réside pas dans l'étape de croissance, mais dans celle de la dissolution complète d'une forme solide. La fragmentation qu'est la libération marque chez Hugo un tournant décisif de l'Histoire et l'avènement du temps moderne.

(3) La dispersion

Les édifices, ayant perdu leur fonction originelle, leur « âme » et leur « vie », sont voués à la décomposition, puis à la dispersion. Ceci s'applique aussi aux constructions politiques. *Hernani* et *Ruy Blas*, ont commun une scène d'interpellation des grands empereurs disparus, Charlemagne et Charles-Quint¹²¹, et par là de confrontation entre la grandeur passée qui a construit l'empire et ses ruines actuelles. Le monologue de Ruy Blas révèle que le royaume est comme un tas de pierres provenant de l'effondrement de l'empire-édifice¹²² :

Ce royaume effrayant, fait d'un amas d'empires,
Penche...Il nous faut ton bras ! au secours, Charles-Quint¹²³ !

Le royaume de l'Espagne en décadence n'est plus qu'un débris, rendu à l'état de la matière, privé de signification et de fonction. Réduit à un énorme corps sans âme, l'État n'attend que la désorganisation.

L'État s'est ruiné dans ce siècle funeste,
Et vous vous disputez à qui prendra le reste !

¹²¹ Dans le cas d'*Hernani*, l'évocation de l'Empire napoléonien se dédouble. Cela se fait d'un côté par l'assimilation de Don Carlos, futur empereur du Saint Empire, avec Napoléon (*Hernani*, note 42 d'Annie Ubersfeld, vol. Théâtre I, p.1390) ; d'un autre côté, à travers un parallélisme de la nostalgie : la nostalgie de l'empire de Charlemagne, audible dans le monologue de Don Carlos, se superpose à celle de l'Empire napoléonien.

¹²² Dans *Hernani*, comme dans *Ruy Blas*, l'empire de Charlemagne et celui de Charles-Quint (donc de façon allusive celui de Napoléon) sont tous deux comparés à un énorme « édifice ». Plus généralement, Franck Laurent remarque que, dans les œuvres de Hugo, le territoire européen-impérial est rapproché à un modèle architectural, notamment celui de la citadelle. Pour ce sujet, voir son étude, « *L'Urbs et l'orbs — L'Europe impériale et la question du centre dans l'œuvre de V. Hugo de 1827 à 1848* », communication au Groupe Hugo du 17/12/1994 : (<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/94-12-17Laurent.htm>).

¹²³ *Ruy Blas*, III, II, vol. Théâtre II, p. 77.

Ce grand peuple espagnol aux membres éternés,
Qui s'est couché dans l'ombre et sur qui vous vivez,
Expire dans cet antre où son sort se termine,
Triste comme un lion mangé par la vermine !
– Charles-Quint ! dans ces temps d'opprobre et de terreur,
Que fais-tu dans ta tombe, ô puissant empereur ?
Oh ! lève-toi ! viens voir ! – Les bons font place aux pires¹²⁴.

Si l'empire est le « lion » vivant, le royaume en est le cadavre. L'affaiblissement de l'empire est comparé à un processus de « décomposition » : d'une part, la décomposition politique renvoie à la pourriture d'un organisme, et d'autre part, le démembrement territorial est assimilé à la dilacération d'une charogne par les animaux nécrophages.

Les ruines se désagrègent et s'envolent au vent — le cadavre du pendu dans *L'Homme qui rit*, « ruine d'âme »¹²⁵, est de la même manière exposé à la dispersion.

La vaste dispersion l'usait [le cadavre du pendu] silencieusement. Il avait en du sang qu'on avait bu, de la peau qu'on avait mangée, de la chair qu'on avait volée. Rien n'avait passé sans lui prendre quelque chose. [...] Sa lente désagrégation était un péage. Péage du cadavre à la rafale, à la pluie, à la rosée, aux reptiles, aux oiseaux. Toutes les sombres mains de la nuit avaient fouillé ce mort¹²⁶.

Chez Hugo, la dispersion et l'usure ne sont qu'une seule et même action. En général, l'usure d'un cadavre est visible mais sa dispersion n'est guère perceptible à l'œil nu. Mais Hugo, lui, insiste sur le mouvement de dispersion qui accompagne l'usure. La même association de l'usure et de la dispersion se trouve peu après inscrite aux parois de la cahute d'Ursus :

« L'or perd annuellement par le frottement un quatorze centime de son volume ; c'est ce qu'on nomme le *frai* ; d'où il suit que, sur quatorze cent millions d'or circulant par toute la terre, il se perd tous les ans un million. Ce million d'or s'en va en poussière, s'envole, flotte, est atome, devient respirable, charge, dose, leste et appesantit les consciences, et s'amalgame avec l'âme des riches qu'il

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *L'Homme qui rit*, I, I, 5, vol. Roman III, p. 389.

¹²⁶ *Ibid.*, I, I, 5, p. 388-389.

rend superbes et avec l'âme des pauvres qu'il rend farouche¹²⁷. »

Par un effet spécial de la dispersion, ce qui a une forme rejoint l'air comme s'il s'évaporait. Dans *Les Misérables*, ce sont les livres de Mabeuf ruiné qui disparaissent l'un après l'autre évoquant l'image du dépouillement hivernal des arbres, et la dispersion de leurs feuilles mortes. Dans *Quatrevingt-Treize*, un livre ancien, massif et monumental est déchiré et éparpillé par les enfants, puis s'envole dans les airs. Ainsi, on constate chez Hugo un mouvement entropique sur divers plans du monde.

Tel est l'effet de la ruine, au sens économique, des entreprises de M. Madeleine à Montreuil-sur-Mer :

Du reste, disons-le pour n'y plus revenir, avec M. Madeleine la prospérité de Montreuil-sur-Mer disparut ; tout ce qu'il avait prévu dans sa nuit de fièvre et d'hésitation se réalisa ; lui de moins, ce fut en effet l'âme de moins. Après sa chute, il se fit à Montreuil-sur-Mer ce partage égoïste des grandes existences tombées, ce fatal dépècement des choses florissantes qui s'accomplit tous les jours obscurément dans la communauté humaine et que l'histoire n'a remarqué qu'une fois, parce qu'il s'est fait après la mort d'Alexandre. Les lieutenants se couronnent rois ; les contre-maîtres s'improvisèrent fabricants. Les rivalités envieuses surgirent. Les vastes ateliers de M. Madeleine furent fermés, les bâtiments tombèrent en ruine, les ouvriers se dispersèrent. Les uns quittèrent le pays, les autres quittèrent le métier. Tout se fit désormais en petit, au lieu de se faire en grand ; pour le lucre, au lieu de se faire pour le bien. Plus de centre ; la concurrence partout, et l'acharnement. M. Madeleine dominait tout, et dirigeait. Lui tombé, chacun tira à soi ; l'esprit de lutte succéda à l'esprit d'organisation, l'âpreté à la cordialité, la haine de l'un contre l'autre à la bienveillance du fondateur pour tous ; les fils noués par M. Madeleine se brouillèrent et se rompirent ; on falsifia les procédés, on avilit les produits, on tua la confiance ; les débouchés diminuèrent, moins de commandes ; le salaire baissa, les ateliers chômèrent, la faillite vint. Et puis plus rien pour les pauvres. Tout s'évanouit¹²⁸.

La communauté industrielle a perdu son « centre », s'est décomposée et est retournée au néant. Le texte établit une correspondance entre la division de l'empire d'Alexandre après sa mort et la chute économique d'une localité après la disparition de l'homme qui en animait l'activité. Le grand événement historique et l'infime épisode perdu dans l'obscurité de l'histoire ne sont pas d'une nature différente et reçoivent la

¹²⁷ *Ibid.*, I, I, 2, p. 356-357.

¹²⁸ *Les Misérables*, II, II, 1, vol. Roman II, p. 286-287.

même comparaison avec la mise en pièces, à la fin de la chasse, de la bête morte. Hugo évoque explicitement l'effondrement de l'empire d'Alexandre, mais peut-être aussi, implicitement, celui de Napoléon, fractionné à sa chute entre les nombreux Etats qu'il avait réunis. Dans le roman, le récit de la décadence de l'entreprise de M. Madeleine suit immédiatement celui de la chute de Napoléon, au livre « Waterloo ». Tel un Empire, les « vastes ateliers » de M. Madeleine sont caractérisés par l'ampleur de leur espace et par l'omnipotence de leur créateur : « M. Madeleine domin[e] tout ». La chute reçoit logiquement les attributs inverses : restriction de l'espace et sujétion : « Jean Valjean avait été repris »¹²⁹ pour le héros et, pour Napoléon, « le maître de l'Europe a été mis dans une cage »¹³⁰. » Après la disparition de M. Madeleine, « Tout s'évanouit »¹³¹ ; après celle de l'Empereur, « Tout un système d'Europe croula »¹³². » Le « fatal dépècement des choses florissantes qui s'accomplit tous les jours obscurément » fait écho à la grande catastrophe historique.

Dans l'œuvre de Hugo, la différence entre divers objets se dissipe lorsqu'ils tombent en ruine. Un grand Empire effondré et un cadavre anonyme subissent tous les deux le même processus de décomposition, qui se termine par la dispersion. Celle-ci affecte indifféremment tous les objets – d'une peinture de la cahute jusqu'à un État – et ainsi englobe et unifie le monde.

(5)La disparition

Dans les romans de Hugo on rencontre souvent l'évocation de ruines au carré, de ruines disparues. *Les Misérables* décrit l'« éléphant » de la place de la Bastille ; bien décrépité au moment de l'action, il n'existe plus lors de la rédaction. Disparue aussi, dans *Les Travailleurs de la mer*, la maison de Gilliatt, construite jadis à la pointe d'une langue de terre démolie aujourd'hui. La Tourgue de *Quatrevingt-Treize* est observée à travers le regard d'un voyageur qui aurait pu la voir encore debout quarante ans auparavant : « Non la Tourgue vivante, mais la Tourgue morte. La Tourgue lézardé,

¹²⁹ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁰ *Ibid.*, II, I, 18, p. 278.

¹³¹ *Ibid.*, II, II, 1, p. 287.

¹³² *Ibid.*, II, I, 18, p. 277.

sabordée, balafmée, d mantel e¹³³. » Lorsque le narrateur parle de cet édifice, « cette ruine est [...] tout à fait démolie, et il n'en reste aucune trace¹³⁴. » Hugo décrit volontiers des choses ou des lieux pour écrire leur disparition. Le texte est consacré à la disparition en tant que telle, voire à la notion pure de la disparition. L'auteur *représente* la disparition dans l'écriture, et c'est le fait même de disparaître qui devient une puissante attestation de l'existence romanesque d'un objet.

Dans l'œuvre de Hugo, la disparition des ruines est toujours occasionnée par les travaux humains. La maison de Gilliatt, mesure pourtant plutôt que vestige, comporte en elle des époques différentes : « Il y a aux murs du papier qui se décolle. Vous pouvez y étudier les vieilles modes du papier peint, les griffons de l'Empire, les draperies en croissant du Directoire, les balustres et les cippes de Louis XVI¹³⁵. » De telles traces de l'histoire ne résistent pas à l'histoire, qu'elle soit progrès ou régression : « Ce serait vainement qu'on chercherait aujourd'hui, dans l'anse du Houmet, la maison de Gilliatt, son jardin, et la crique où il abritait la panse. Le B  de la Rue n'existe plus. La petite presqu' le qui portait cette maison est tombée sous le pic des démolisseurs de falaise [...] ¹³⁶. » Il en va de même pour l'Auberge Jean : « La construction des quais actuels a démoli cette auberge¹³⁷. » Mieux encore, la rue où se situait la Jacressarde est, elle, complètement détruite : « Il y a quarante ans, Saint-Malo possédait une ruelle dite la ruelle Coutanchez. Cette ruelle n'existe plus, ayant été comprise dans les embellissements¹³⁸. » Quant à la Tourgue, l'auteur attribue sa disparition au recyclage des pierres et dit ; « Ce qu'ont fait beaucoup de siècles et beaucoup de rois, il suffit d'un jour et d'un paysan pour le d faire¹³⁹. »

La destruction par les hommes vaut l'usure du temps ; elle est même plus violente et plus complète. Il n'est pas jusqu'à la terre qui ne soit défigurée par les travaux humains. La plaine de Waterloo et ne conserve pas la mémoire de l'événement historique dont elle a été le théâtre :

¹³³ *Quatrevingt-Treize*, III, II, 9, vol. Roman III, p. 955.

¹³⁴ *Ibid.*, III, II, 9, 4, p. 957.

¹³⁵ *Les Travailleurs de la mer*, I, I, 2, vol. Roman III, p. 51.

¹³⁶ *Ibid.*, I, I, 8, p. 68.

¹³⁷ *Ibid.*, I, V, 1, p. 113.

¹³⁸ *Ibid.*, I, V, 6, p. 132.

¹³⁹ *Ibid.*, III, II, 9, 4, p. 957.

Le champ de bataille se déforme lentement. [...] le tertre d'où Napoléon a lancé sa garde est exploité comme carrière de sable et s'en va sous les coups de pioche. Toute cette sombre aventure s'efface ; le sol lui-même n'en garde pas l'empreinte. La bataille s'est évanouie, le champ disparaissant¹⁴⁰.

Cependant, les bâtiments sans cesse démolis sont reconstruits ; Hugo voit la permanence de la vie de la société humaine dans ce phénomène qui imite le cycle de la nature. Ainsi du quartier qui environne la mesure Gorbeau :

Du reste ce quartier, qui avait plutôt l'air suranné qu'antique, tendait dès lors à se transformer. Dès cette époque, qui voulait le voir devait se hâter. Chaque jour quelque détail de cet ensemble s'en allait. Aujourd'hui, et depuis vingt ans, l'embarcadère du chemin de fer d'Orléans est là à côté du vieux faubourg, et le travaille. Partout où l'on place, sur la lisière d'une capitale, l'embarcadère d'un chemin de fer, c'est la mort d'un faubourg et la naissance d'une ville. Il semble qu'autour de ces grands centres du mouvement des peuples, au roulement de ces puissantes machines, au souffle de ces monstrueux chevaux de la civilisation qui mangent du charbon et vomissent du feu, la terre pleine de germes tremble et s'ouvre pour engloutir les anciennes demeures des hommes et laisser sortir les nouvelles. Les vieilles maisons croulent, les maisons neuves montent¹⁴¹.

Une destruction est donc porteuse d'une reviviscence : « Les symptômes d'une vie nouvelle sont évidents »¹⁴². Démolition et reconstruction cachent ainsi la réalité d'un seul phénomène de transformation régénératrice.

Que ce soient de vraies ruines, existantes au XIX^e siècle, ou celles fictives que bâtit l'imaginaire hugolien, elles participent, toutes deux, au thème de la disparition. Il reflète à la fois la réalité sociale de cette époque et l'esthétique de disparition qu'on constate partout dans l'œuvre de Hugo. Ces deux moteurs de sa littérature, le fait réel et l'imagination, sont étroitement liés l'un à l'autre. Pour le Hugo conservateur des monuments historiques, la disparition des ruines est un fait déplorable, mais le Hugo écrivain et observateur perspicace de la société va plus loin et relève dans ce phénomène le cycle de la renaissance.

¹⁴⁰ [Dossier des *Misérables* III], vol. Chantiers, p. 902.

¹⁴¹ *Les Misérables*, II, IV, 1, vol. Roman II, p. 342.

¹⁴² *Ibid.*, p. 343.

(6) Ce qui demeure

Dans la pensée de Hugo, tout ce qui est pris dans le temps est destiné à la transformation ; et la ruine est la grande métaphore d'un monde en perpétuel devenir. L'univers hugolien inverse la perspective commune qui fait du stable et du permanent la règle et du croulant l'exception ; les êtres et les objets qui ne changent pas de forme et demeurent y ont le statut spécial que leur confère le déni à la loi de destruction universelle.

Le grand changement social de la Révolution a séparé clairement le passé du présent. Le roman de Balzac, *Le Cabinet des Antiques*, caricature les émigrés qui, de retour en France, continuent un mode de vie disparu. Ils y sont assimilés aux objets de curiosité patrimoniale conservés dans un « cabinet d'antiquités ». Avec autant d'ironie et d'humour, plus peut-être, Hugo décrit de manière comparable « un ancien salon » dans *Les Misérables* :

Tout était harmonieux ; rien ne vivait trop ; la parole était à peine un souffle ; le journal, d'accord avec le salon, semblait un papyrus. Il y avait des jeunes gens, mais ils étaient un peu morts. Dans l'antichambre, les livrées étaient vieillottes. Ces personnages, complètement passés, étaient servis par des domestiques du même genre. Tout cela avait l'air d'avoir vécu il y a longtemps, et de s'obstiner contre le sépulcre. Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire. *Être en bonne odeur*, était la question. Il y avait en effet des aromates dans les opinions de ces groupes vénérables, et leurs idées sentaient le vétyver. C'était un monde momie. Les maîtres étaient embaumés, les valets étaient empaillés¹⁴³.

Le salon de madame de T. produit un dépaysement complet – dans le temps et l'espace. Mais il ne s'agit pas d'une exception exotique et curieuse. Car le thème de l'invariabilité s'inscrit chez Hugo dans la loi générale de destruction et de transformation. Dans *Han d'Islande*, le geôlier demande à Han prisonnier de lui vendre son corps après sa mort :

– Long-temps après ta mort, on viendrait en foule examiner ton squelette, en disant : Ce sont les restes du fameux Han d'Islande ! on polirait tes os avec soin,

¹⁴³ *Les Misérables*, III, III, 3, vol Roman II, p. 492.

on les rattacherait avec des chevilles de cuivre ; on te placerait sous une grande cage de verre, dont on aurait soin chaque jour d'enlever la poussière. Au lieu de ces honneurs, songe à ce qui t'attend, si tu ne veux pas me vendre ton cadavre ; on t'abandonnera à la pourriture dans quelque charnier, où tu seras à la fois la pâture des vers et la proie des vautours.

– Eh bien ! je ressemblerai aux vivants, qui sont sans cesse rongés par les petits et dévorés par les grands¹⁴⁴.

Le conservateur du salon de madame T., encrouté dans le passé, est finalement plus mort que vif ; mais inversement, selon une logique parfaite et provocatrice, le cadavre exposé à la dégradation retrouve les attributs de la vie dans le grouillement des vers qui s'y affairent. Être conservé signifie, chez Hugo, être condamné à une durée morte. Citons la description du charnier visité dans les *Pyrénées* :

Pour moi, comme vous avez déjà pu l'entrevoir, ce n'était pas des momies ; c'était des fantômes. Je voyais toutes ces têtes tournées les unes vers les autres, toutes ces oreilles qui paraissent écouter penchées vers toutes ces bouches qui paraissent chuchoter, et il me semblait que ces morts arrachés à la terre et condamnés à la durée vivaient dans cette unit d'une vie affreuse et éternelle, qu'ils se parlaient dans la brume épaisse de leur cachot, qu'il se racontaient les sombres aventures de l'âme dans la tombe, et qu'ils se disaient tout bas des choses inexprimables¹⁴⁵.

Le charnier qui préserve parfaitement les morts n'est pour eux que le second « cachot », après la vie. Les cadavres conservés, illusoirement soustraits au temps, sont en réalité « condamnés à la durée », vivant d'une « vie affreuse et éternelle » – entendons affreuse parce qu'éternelle. Car, si les morts évoquent la vie éternelle, pour Hugo, ils ne sont pas des « momies » mais des « fantômes ». Il écrit : « Qu'est-ce en effet que le corps d'un homme quand la pensée n'y est plus, sinon une valise vide¹⁴⁶ ? »

Ces hommes-choses –et choses éternelles– ont leur symétrique : une chose-homme. Pas plus gaie. Lors de la visite du manoir de Heidelberg, en se promenant dans les caveaux du château, connus pour son Gros Tonneau, l'auteur découvre à la lueur d'un soupirail une singulière statue de bois : « C'est une espèce de petit vieillard jovial, grotesquement accoutré, à côté duquel une grossière horloge pend

¹⁴⁴ *Han d'Islande*, XLIX, vol. Roman I, p. 259.

¹⁴⁵ *Voyages – 1834, Pyrénées*, vol. Voyage, p. 772.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 770.

accrochée à un clou. Une ficelle sort de dessous cette horloge, vous la tirez, l'horloge s'ouvre brusquement, et laisse échapper une queue de renard qui vient vous frapper le visage¹⁴⁷. » Ce petit vieillard, c'est l'image d'un bouffon du palatin Charles-Philippe, qui s'appelait Perkeo. La rencontre, dans la ruine, avec ce fou grotesque et sa bouffonnerie, plonge Hugo dans une méditation profonde :

Voilà la seule chose qui palpite et remue encore dans le château de Heidelberg, la farce d'un bouffon de roi. Là-haut, dans les décombres, Charlemagne n'a plus de sceptre, Frédéric-le-Victorieux n'a plus de tour [...] tout est tombé, tout a fini, tout s'est éteint, hormis ce bouffon. Il est encore là, lui, il est debout, il respire, il dit : – Me voici ! Il a son habit bleu, son gilet extravagant, sa perruque de fou mi-partie verte et rouge ; il vous regarde, il vous arrête, il vous tire par la manche, il vous fait sa grosse pasquinade stupide, et il vous rit au nez. À mon sens, ce qu'il y a de plus lugubre et de plus amer dans cette ruine de Heidelberg, ce ne sont pas tous ces princes et tous ces rois morts, c'est ce bouffon vivant¹⁴⁸.

Perkeo continue de se venger¹⁴⁹ de tous les rois qui ont disparu. Le « bouffon vivant » dans le château en ruine fait frissonner parce qu'il ignore le temps et se soustrait à la loi de la ruine. Ce qui demeure, être ou objet, perçu comme mort quoique vivant ou comme vivant quoique mort, fait exception en échappant à la destruction ; et pour cette raison même, Hugo y attache une attention d'autant plus vive.

¹⁴⁷ *Le Rhin*, Lettre Vingt-huitième, vol. Voyage, p. 301.

¹⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹ « Au fond, dans la gaité grimaçante de ce misérable il y avait nécessairement du sarcasme et du dédain. Les princes, dans leur tourbillon, ne s'en apercevaient pas. Le rayonnement splendide de la cour palatine couvrait les lueurs de haine qui éclairaient par instants ce visage ; mais aujourd'hui, dans l'ombre de ces ruines, elles reparaissent ; elles font lire distinctement la pensée secrète du bouffon. La mort, qui a passé sur ce rire, en a ôté la facétie et n'y a laissé que l'ironie. » (*Ibid.*)

Conclusion

Dans l'univers hugolien, tout ce qui a une forme est, en principe, destiné à la transformation. Les êtres et les objets, même les plus solides, sont tous en phase de transition ; la forme n'est pas éternelle, elle est vouée à la décomposition. Au contraire, tout ce qui n'a pas de forme – l'esprit, l'idée, l'âme...etc. – est indestructible et donc n'est jamais perdu dans un processus de la ruine. Ceci s'applique à la vie humaine aussi bien qu'au déroulement de l'Histoire : la libération d'une forme (un corps ou un régime politique) marque la fin d'une étape (de la vie ou d'une époque), et le commencement d'une autre. La transformation – changement de forme – est promise à tous, mais n'implique pas toujours un changement qualitatif vers un mieux ; la transformation de *la nature* du monde pour le meilleur, c'est ce que Hugo appelle le progrès.

La transformation universelle est entraînée par la destruction ; un progrès sans violence serait-il donc impossible ? Les écrits de Hugo sont l'infini déploiement de cette question. Hugo est puissamment conscient de la présence éternelle et menaçante du passé même après la catastrophe de la Révolution. Il constate que la démolition du vieux monde ne suffit pas à une véritable transformation qualitative du monde. Il se plaît ainsi à imaginer, à travers la métaphore des eaux, d'autres modes de transformation du monde. Comme les fleuves pris par les glaces un jour se liquéfient, comme les eaux stagnantes un jour recommencent à couler, l'Histoire humaine figée et étouffée pourrait bien reprendre sa mobilité et sa marche, et cela sans aucun désastre. Il s'agit, pour Hugo, de remettre le monde en mouvement ; un progrès sans destruction est possible, si rien n'entrave la mobilité inhérente à l'univers, le devenir-ruine, le mouvement de la transformation continue et providentielle.

III. Révélation

Si Hugo ne cesse pas de décrire le devenir ruine dans son œuvre, son écriture reproduit-elle un mouvement inhérent au monde, ou au contraire, met-elle la fin à cet éternel cycle de destruction et de reconstruction ? Si les ruines assimilant tous les êtres et les objets représentent la réalité du monde, toute la réalité n'est-elle qu'un entassement de faits et de choses en perpétuel devenir ?

1. La fin du monument

« La ruine est promise à tout ce qui s'élève¹. », dit le ver de terre dans « Les sept merveilles du monde » de *La Légende des siècles*. Rien ne peut se soustraire à la loi de la destruction ; tous les monuments bâtis par les hommes sont destinés à la ruine. Cependant, on trouve chez Hugo une autre idée : la destruction parachève et complète le monument. Cette perspective se précise dans le poème « À l'Arc de Triomphe » des *Voix intérieures* : les monuments qui viennent d'être bâtis ne possèdent pas la force évocatrice du passé ; selon le poète, « la mémoire des morts » ne demeure que dans les « monuments ruinés »². C'est seulement lorsque le monument devient ruine, qu'il commence à jouer le rôle de témoin, chargé de transmettre la mémoire des événements survenus à l'époque. Ainsi, la ruine est la fin du monument : le dernier aspect d'un monument détruit et l'objectif même de tous les monuments.

(1) Monument en liberté

Deux poèmes de la *Légende des siècles*, « Montfaucon » et « La colère du bronze » remettent en cause la fonction des monuments. Ces deux ouvrages partagent la même idée : les monuments sont des serviteurs de l'autorité. Dans le poème « Montfaucon », ce monument est construit pour faire obéir le peuple ; c'est en réponse à la question du roi Philippe – « Quel est donc le moyen de régner³ ? » – que

¹ *La Légende des siècles, Nouvelle série*, X, « Les sept merveilles du monde », vol. Poésie III, p. 360.

² « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, vol. Poésie I, p. 826

³ « Montfaucon », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, V, III, [5], vol. Poésie III, p. 278.

l'archevêque Bertrand a montré au roi le lieu où on allait édifier ce monument-charnier. Dans le poème « La colère du bronze », le buste de Dupin est moulé en bronze pour rendre hommage à cet homme politique et ainsi pour éterniser la mémoire de ce dernier, d'ailleurs fortement déprécié par le poète.

Hugo ne critique pas les monuments en tant que tels. Il fait entendre aux lecteurs les voix des monuments, qui sont les esclaves des hommes au pouvoir. Montfaucon est hideux, comme s'il reflétait la difformité de l'esprit humain. Pourtant, aux yeux du poète, ce monument lui-même semble être affligé. Le poème « Montfaucon » décrit la souffrance de cette construction ténébreuse :

À de certains moments ce charnier qui se tait
Frisonne, et comme si, triste, il se lamentait,
Mêle une clameur sourde aux vents, et continue
En râle obscur le bruit des souffles dans la nue ;
[...] ⁴.

Si Montfaucon se lamente, c'est parce qu'il est attristé de sa propre fonction.

Vil bâtiment des temps fatals fatal complice !
Il est la colonnade immonde du supplice,
L'échafaud que le Louvre a pour couronnement,
[...] ⁵.

Il est obligé d'être un complice de la fausseté, qui déguise une ordure en autorité :

Et ce n'est pas la moindre horreur du monument,
De s'appeler l'autel en étant l'excrément ⁶.

C'est pour la même raison que, dans le poème « La colère du bronze », le bronze de Dupin se fâche contre la forme que l'homme lui a imposée.

Quoi ! pas même un opprobre avec une couronne !
Pas même une infamie ayant droit au laurier !
Oui, c'est Dupin, Dupin qu'on prend dans son terrier,
Et qu'on fait bronze ! [...]
La honte le déforme, et je le transfigure !
[...]
J'en suis à regretter la face de César.

⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

C'était du moins le monstre, à présent c'est le drôle⁷.

Le poème signifie que, depuis l'Antiquité, les monuments ont toujours eu la fonction de falsifier la vérité et qu'au XIX^e siècle, la situation s'aggrave. La personne dont la figure devrait être déformée au niveau moral à cause de ses mauvais actes, est, au contraire, transfigurée et artificiellement embellie par le bronze qui la remplace après sa mort.

Le clivage entre l'apparence de la statue et la véritable figure de l'homme annule la validité du monument. Cette mise en péril de la valeur du monument se trouve nettement dans la plainte du bronze :

L'histoire ne peut plus me croire. Un monument
La déconcerte, ayant pour auréole un crime.
Pourtant j'étais jadis l'avertisseur sublime ;
[...] ⁸.

À cause d'un usage abusif et injuste, les monuments qui fonctionnaient autrefois comme « avertisseur sublime » ont perdu à jamais leur raison d'être. Le bronze qui est transformé en statue préfère être détruit pour devenir monnaie ; il attend ainsi sa délivrance.

Oh ! vous me sauverez de ce baigne, gros sous !
Vous me délivrerez. Le peuple sur la claie
Traînera la statue émietlée en monnaie,
Et je serai joyeux [...]
Car c'est une façon superbe de revivre,
[...] ⁹.

Pour le monument, discrédité par son aspect mensonger, la ruine signifie la libération. Devenir ruine, c'est sortir du « baigne » et être délivré de l'état de la soumission au pouvoir ; c'est ce qui rend le monument à la vie.

Ainsi, la destruction délivre le monument à la fois de sa forme imposée et de son sens, initialement donné par les hommes. Dans le poème « À l'Arc de Triomphe », les ruines, en dépassant les intentions humaines, arrivent à gagner, non seulement la

⁷ « La colère du bronze », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, vol. Poésie III, p. 495.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

« beauté » mais aussi, la valeur universelle, au fur et à mesure de leurs « lentes métamorphoses »¹⁰. Citons les strophes de la dernière partie de ce poème :

Arche aujourd'hui guerrière, un jour religieuse !
Rêve en pierre ébauché ! porte prodigieuse
D'un palais de géant qu'on se figurera¹¹ !

Devenant ruine, l'Arc de Triomphe cesse d'être un monument synonyme de victoires guerrières. En revanche, il commence à apparaître comme une architecture « religieuse », ayant dévié de sa fonction originelle. C'est par cette déviation propre à la ruine que l'Arc de Triomphe devient mythique : il est comme la « porte » d'« un palais de géant ».

L'arche, qui était jadis « guerrière », devient « religieuse » et enfin mythique. Mais cette ascension de la valeur suggère, en même temps, la labilité de sens du monument. Vers la fin du poème, le poète conclut que l'Arc de Triomphe ne transmettra pas la mémoire de la guerre de 1800 à la génération qui viendra trois mille ans plus tard. Selon lui, le voyageur futur ne pourra même pas avoir « des visions de chars et de passant confus » dans le Paris désert, car « tout sera mort »¹², même les souvenirs (« O spectacle ! – ainsi meurt ce que les peuples font¹³ ! »). Selon ce poème, le passé est « un gouffre profond »¹⁴. Et la grandeur du passé n'est conçue que confusément transposée à la grandeur physique des « géant[s] ».

Le changement de sens des monuments se trouve également dans la description de l'éléphant de la Bastille dans *Les Misérables*. C'est une maquette du monument, tombée en ruine, qui devient, en devenant ruine, un monstre. Cette ruine change d'aspect durant la nuit : « Dès que tomb[e] le crépuscule, le vieil éléphant se transfigur[e] ; il pren[d] une figure tranquille et redoutable¹⁵ » ; il apparaît comme « le monstre, debout, immobile, les yeux ouverts dans les ténèbres¹⁶. » Il est un monstre,

¹⁰ « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, vol. Poésie I, p. 825.

¹¹ *Ibid.*, p. 831.

¹² *Ibid.*, p. 829.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Les Misérables*, IV, VI, 2, vol. Roman II, p. 755-756.

¹⁶ *Ibid.*, p. 763.

non seulement parce qu'il a « une silhouette surprenante et terrible »¹⁷, mais aussi parce qu'il est un objet incompréhensible : le narrateur, dans sa description, avoue que l'« on ne savait ce que cela voulait dire¹⁸. » Abandonné et délabré, il cesse d'être un monument symbole de la victoire guerrière de Napoléon et commence à devenir « une sorte de symbole de la force populaire »¹⁹, « sombre, énigmatique, et immense »²⁰. Le monument tombé en ruine montre moins les hauts faits d'un individu que la force collective du peuple, et garde moins le souvenir d'un événement concret que la mémoire d'une époque entière.

L'homme construit les monuments pour éterniser les souvenirs, tandis que la ruine fait dévier le monument de sa fonction originelle, et déjoue les manœuvres humaines. La « métamorphose » de la forme du monument lui procure une force évocatrice et modifie aussi sa signification. Les ruines, en trahissant les intentions de l'homme, leur premier architecte, se font achever par un autre architecte, le temps, qui les détruit pour les rendre incompréhensible et les laisser apparaître comme monument-monstre.

(2) La construction des ruines

Dans l'œuvre de Hugo, il existe des monuments qui ont un aspect de ruines dès leur construction. Dans *La Légende des siècles*, Montfaucon qui venait d'être construit est comparé à la tour de Babel, archétype des ruines hugoliennes.

Comme sur Babylone on distingue Babel,
On voit, dans le Paris de Philippe-le-Bel,
On ne sait quel difforme et funèbre édifice²¹.

Babel rime avec Bel, le surnom du roi constructeur de cet édifice, de manière que ces vers accentuent, par contraste, la difformité de Montfaucon. Dans ce poème, son effrayante figure fait du monument un monstre.

¹⁷ *Ibid.*, p. 755.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ « Montfaucon », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, V, III, [5], vol. Poésie III, p. 278. «

Terrible, il [Montfaucon] apparaît sur la colline infâme.
Les autres monuments, où Paris met son âme,
Collèges, hôpitaux, tours, palais radieux,
Sont les docteurs, les saints, les héros et les dieux ;
Lui, misérable, il est le monstre. [...] ²².

Montfaucon se distingue de tous les autres monuments parisiens. Il est une construction monstrueuse qui échappe à la catégorisation fonctionnelle des monuments. Certes, Montfaucon en tant que tel est un tombeau, mais, dans le poème, sa monstruosité dépasse la compréhension humaine, il apparaît seulement comme « on ne sait quel difforme et funèbre édifice ». Montfaucon déconcerte celui qui le voit ; il est déroutant puisqu'il est hors de catégorisation préexistant.

Une des barricades décrites dans *Les Misérables* est également un monument « ruine » ²³ dès sa construction. Cette ruine est aussi un monstre, tout d'abord par sa forme : « La barricade Saint-Antoine était monstrueuse ; [...] ravinée, déchiquetée, dentelée, hachée, crénelée d'une immense déchirure ²⁴. » Elle est aussi monstre par son caractère incompréhensible : « Était-ce une broussaille ? était-ce une bacchanale ? était-ce une forteresse ²⁵ ? »

Montfaucon, même tout neuf, a la qualité de ruine parce qu'il est bâti avec tous les souvenirs du mal :

[...] ses piliers bruts, runes d'un dogme atroce,
Semblent des Irmensuls livides, et ses blocs,
Dans l'obscurité vague ébauchent des Molochs ;
Baal pour le construire a donné ses solives
Où flottaient des anneaux que secouaient les dives,
Saturne ses crochets, Teutatès ses menhirs ;
Tous les cultes sanglants ont là leurs souvenirs ;
[...] ²⁶.

La description de Montfaucon a une affinité avec celle de la barricade Saint-Antoine dans *Les Misérables*. Cette construction est comparable à Montfaucon – monument composé de souvenirs du mal et de la souffrance – dans la mesure où elle est

²² *Ibid.*

²³ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 926.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 927.

²⁶ « Montfaucon », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, V, III, [5], vol. Poésie III, p. 278.

un entassement pêle-mêle de souvenirs de la Révolution : « Cet amas gigantesque, alluvion de l'émeute, figurait à l'esprit un Ossa sur Pélion de toutes les révolutions ; 93 sur 89, le 9 thermidor sur le 10 août, le 18 brumaire sur le 21 janvier, vendémiaire sur prairial, 1848 sur 1830²⁷. » Le monument Montfaucon et la barricade Saint-Antoine portent en eux dès leur construction le passé et les souvenirs. Autrement dit, ce sont des faits et des événements qui, réunis et condensés, se matérialisent sous la forme de monuments²⁸. Le bateau en ruine du « Plein ciel », symbole de « tout le passé », lui aussi, n'est rien d'autre qu'un agglomérat de déchets historiques. Ce navire destiné à la submersion est nommé Léviathan – d'après le nom d'un énorme bateau ayant réellement existé au XIX^e siècle – ce qui identifie cette ruine à un monstre, de même que Montfaucon et la barricade de Saint-Antoine.

Or, le monstre – ce mot est dérivé du latin *monstrum* qui signifie prodige ou chose incroyable – a la même racine que le mot *monumentum* ; ces deux mots ont la même origine : le mot latin *monere* qui signifie « avertir » et « faire penser ». Les rochers de Douvres dans les *Travailleurs de la mer* sont des ruines de l'océan, « toujours croulante[s], toujours debout »²⁹ ; ce sont des « rochers, bâtis pêle-mêle » qui « composent un monument monstre »³⁰. De nombreuses constructions, dans l'œuvre de Hugo, sont qualifiées de monstres, directement ou indirectement. Les deux rochers de Douvres soutenant la Durande naufragée, sont comparés aux « deux bras monstrueux sortant du gouffre », qui ressemblent à « quelque chose comme l'assassin qui se vante »³¹ ; et « montrant aux tempêtes [le] cadavre de navire »³², ils sont avertisseurs pour le progrès technique, symbolisé par le bateau à vapeur. Quant à Montfaucon, ce

²⁷ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 927.

²⁸ Si un monument manque de souvenirs, il faut attendre qu'il devienne ruine dans le cours du temps. Sinon, il faut que l'imagination du poète, « vieillissant [son] attique, / [lui] fa[sse] de l'avenir un passé magnifique », comme le dit l'ode « À l'Arc de Triomphe » :

Voulez-vous qu'une tour, voulez-vous qu'une église

Soient de ces monuments dont l'âme idéalise

La forme et la hauteur,

Attendez que de mousse elles soient revêtues,

Et laissez travailler à toutes les statues

Le temps, ce grand sculpteur !

(« À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, vol. Poésie I, p.820-821.)

²⁹ *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11, vol. Roman III, p. 219.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, II, I, 1, p. 194.

³² *Ibid.*

monument-monstre se présente également comme avertisseur :

Rien de plus ténébreux n'a jamais été mis
Sur ce tas imbécile et triste de fourmis
Que la hautaine histoire appelle populace.
O pâle humanité, quand donc seras-tu lasse³³?

Pour le roi, le monument Montfaucon devait servir à donner des leçons à la « populace ». Cependant, ce tombeau en ruine qui se dresse sur la colline est aussi un avertissement aux hommes qui continuent d'opprimer les peuples. Montfaucon, monument-monstre, éclaire, par son propre ombre, l'humanité entière, le roi constructeur y compris.

Ce monument monstre « délabré, croulant, lépreux, désespéré », n'appartenant plus au roi constructeur, est cédé à Satan.

On dirait que Satan l'infâme ange bourreau,
Donc la rage et la joie et la haine, acharnées,
Exécutent Adam depuis six mille années,
Sur ces fauves piliers a posé de sa main
La grande claie où fut traîné le genre humain³⁴.

Aux yeux du poète, le tombeau des criminels se transforme en gibet de l'humanité ; et au-delà même de la vile intention du roi qui l'a fait bâtir, le tombeau difforme montre la figure du Mal historique, universel et fondamental. De même, dans *Les Misérables*, la barricade Saint-Antoine représente tous les supplices que le peuple a vécus dans l'Histoire :

Des blocs pareils à des billots, des chaînes disloquées, des charpentes à tasseaux ayant forme de potence, des roues horizontales sortant des décombres, amalgamaient à cet édifice de l'anarchie la sombre figure des vieux supplices soufferts par le peuple³⁵.

Les barricades, appelées « monuments » par le narrateur du roman, apparaissent d'elles-mêmes – le roman ne décrit pas le travail des hommes pour les construire ; elles

³³ « Montfaucon », *La Légende des siècles, Nouvelle série*, V, III, [5], vol. Poésie III, p. 279.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 926.

« sort[ent] de terre lors de la fatale insurrection de juin 1848 [...] ³⁶. »

La barricade Saint-Antoine que nous observons ignore la matière dont elle est faite, la mission dont elle est chargée par les hommes. Elle se construit elle-même et désigne la misère d'un doigt accusateur. Les monuments-monstres sont des ruines particulières, qui se distinguent des « belles ruines » qui, discrètement cachées dans la forêt, invitent le poète à la rêverie³⁷. Ces monuments, en devenant ruines, reprennent leur force originelle. Comme nous l'avons vu, la statue de Dupin s'afflige de ne plus être l'« avertisseur sublime » qu'il était autrefois. Les monuments-monstres, en désobéissant aux hommes, regagnent leur rôle initial.

2. La force des choses détruites

De manière générale, la destruction prive des objets leur utilité et les affaiblit. Cependant, des choses détruites dans l'œuvre de Hugo détiennent une puissance particulière que ne possèdent pas les objets intacts.

(1) La fraternité des débris

Nous voulons étudier à présent la fonction du haillon, qui est une forme de ruine. Les ruines et les haillons ont en commun leurs formes crénelées et irrégulières. Les premières sont faites de pierre solide, les seconds de tissus fragiles, mais chez Hugo, qui compare l'architecture gothique à la dentelle, la ressemblance de la forme l'emporte sur la différence de la matière. Edmond Huguet remarque que Hugo emploie souvent la métaphore des haillons pour décrire des objets dont le contour est déchiqueté et inégal :

[La] perception dominante, violente même, du contour, nous la constatons [...] dans les nombreux passages où Victor Hugo parle de déchirures, de guenilles, de haillons. Il y a des haillons de pierres, il y a des haillons d'écume. Le vent, comme les rochers, déchire les vagues. Le brouillard, la nuée, la fumée, se déchirent aux flèches des mosquées et des cathédrales, aux cheminées des maisons ; l'effort du vent les met en lambeaux. On voit pendre dans les airs des guenilles noires ou pourprées. La flamme, la lumière et l'ombre montrent les

³⁶ *Ibid.*, p. 925.

³⁷ « Rêve », *Odes et Ballades*, V, 25, vol. Poésie I, p. 308-313.

mêmes lignes dans la découpe de leurs bords [...] ³⁸.

L'image du haillon renvoie à différents objets détruits, tous appelés « haillons » dans l'œuvre de Hugo. Souvenons-nous de la barricade Saint-Antoine ; cette barricade-ruine « monstrueuse », construite par la destruction, est composée de toutes sortes de haillons :

On y [à la barricade Saint-Antoine] voyait, dans un pêle-mêle plein de désespoir, des cheverons de toits, des morceaux de mansardes avec leur papier peint, des châssis de fenêtres avec toutes leurs vitres plantés dans les décombres, attendant le canon, des cheminées descellées, des armoires, des tables, des bancs, un sens dessus dessous hurlant, et ces milles choses indigentes, rebuts même du mendiant, qui contiennent à la fois de la fureur et du néant. On eût dit que c'était le haillon d'un peuple, haillon de bois, de fer, de bronze, de pierre, et que le faubourg Saint-Antoine l'avait poussé là à sa porte d'un coup de balai, faisant de sa misère sa barricade ³⁹.

Le haillon hugolien désigne tout ce qui est détruit et privé d'intégrité. Chaque « haillon » jeté dans la barricade est une ruine, dans la mesure où il a perdu ses anciennes fonctions et est écarté du contexte où il s'était inséré autrefois. Il n'y a aucune distinction entre les haillons ; un tas de haillons est un tohu-bohu, dans lequel toutes les différences sont annulées. Cette force assimilatrice qui se trouve dans cet entassement pêle-mêle de haillons, Hugo l'appelle la « fraternité » des débris. Dans *Les Misérables*, le narrateur constate, dans la barricade de Saint-Antoine, « une fraternisation menaçante de tous les débris ⁴⁰. » Dans *Les Travailleurs de la mer*, c'est dans la cour de la Jacressarde, dont la vue ressemble à « un dessus de tombereau de boueux », que cette fraternité se constate : « Les débris fraternisaient ; il en tombait des murailles, il en tombait des créatures. Les loques ensemençaient les décombres ⁴¹. » Dans *L'Homme qui rit* la *comprachicos* représente une « fraternité de bandits » ⁴² qui est comparée à un assemblage de haillons : « C'était toute la gueuserie de l'univers ayant pour industrie un crime. C'était une sorte de peuple arlequin composé de tous les haillons. Affilier un

³⁸ Edmond Huguet, *Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, « Les métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo », pp. 7-8.

³⁹ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 927.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Les Travailleurs de la mer*, I, V, 6, vol. Roman III, p. 135.

⁴² *L'Homme qui rit*, I, II, 6, vol. Roman III, p. 371.

homme, c'était coudre une loque⁴³. » Les hommes composant la *comprachicos* sont de tous les pays et « sous ce nom, *comprachicos*, fraternisaient des anglais, des français, des castillans, des allemande, des italiens⁴⁴. » La fraternité des haillons, c'est la force d'assimilation qui décompose les catégories et l'ordre.

Le haillon représente le dernier stade des objets détruits et en voie de décomposition. Et pour cette raison, son destin assimile celui de tout ce qui est destiné à disparaître. Interrogeons-nous ici sur le rapport entre le haillon et la pourpre, qui sont souvent opposés. La pourpre est un symbole du pouvoir politique (despotique, tyrannique, royal, impérial), tandis que le haillon est l'emblème de la misère. Cependant, la pourpre est susceptible de se dégrader et de se transformer en haillons. Dans « L'Épopée du ver », le ver dit : « la pourpre [est] identique au haillon »⁴⁵, de la même façon que l'édifice est condamné à la ruine. C'est à ce titre que le haillon hugolien a de la puissance et se présente comme une menace pour le pouvoir : le haillon est la fin de la pourpre, comme la ruine est la fin du monument.

Le drapeau de guerre n'échappe pas non plus au devenir ruine, comme le décrit le poème des *Chants du crépuscule* :

[...] quand la bataille enveloppe un drapeau,
Tout ce qui n'est qu'azur, écarlate, oripeau,
Frangé d'or, tunique de soie,
Tombe sous la mitraille en un moment haché,
Et, lambeau par lambeau, s'en va comme arraché
Par le bec d'un oiseau de proie⁴⁶ !

Le drapeau subit la destruction et finit déchiré en morceaux. Ainsi, il devient haillon. La transformation est plus rapide que celle de la pierre, mais elle s'opère de la même manière. La pierre solide des monuments aussi se désagrège et se disperse dans les airs, comme les feuilles mortes s'envolent au vent. Citons les strophes de l'ode « A l'Arc de Triomphe » :

Il faut que le fronton s'effeuille comme un arbre.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *La Légende des siècles, Nouvelle série, XI, « L'épopée du ver », vol. Poésie III, p. 364.*

⁴⁶ *Les Chants du crépuscule, XVI, vol. Poésie I, p. 738.*

Il faut que le lichen, cette rouille du marbre,
De sa lèpre dorée au loin couvre le mur ;
Et que la vétusté, par qui tout art s'efface,
Prenne chaque sculpture et la ronge à la face,
Comme un avide oiseau qui dévore un fruit mûr⁴⁷.

Dans les deux poèmes cités, l'agent destructeur est représenté par l'image de l'oiseau, symbole de la liberté ; si l'oiseau personnifie la destruction des monuments et du drapeau, la destruction implique la libération, notamment de la forme originelle, comme nous l'avons vu antérieurement avec le poème « La colère du bronze ».

Le drapeau est destiné à devenir haillon, mais le haillon s'érige en drapeau : la transfiguration opère dans les deux sens. Dans *Les Misérables*, afin de dresser le drapeau rouge de l'émeute, Mabeuf monte sur la barricade et il tombe mitraillé. Devant la mort du vieillard, Enjolras lui ôte son habit pour montrer aux insurgés les trous sanglants dans son haillon, et dit : « – Voilà maintenant notre drapeau⁴⁸. » Le drapeau rouge des insurgés est remplacé par le drapeau du sang⁴⁹, véritable drapeau de la misère. Le haillon devient drapeau de la même façon que la barricade Saint-Antoine, le « tas d'ordures », devient le « Sinaï »⁵⁰. Le drapeau coloré du sang est aussi une « pourpre » par sa couleur. Dans *Paris* se confrontent les deux différentes étoffes déchirées : « Cache tes drapeaux, guerre. Sinon, toi misère, montre tes haillons. Et confrontons les déchirures. Celles-ci s'appellent Gloire ; celles-là s'appellent famine, prostitution, ruine, peste⁵¹. » La forme déchiquetée assimile le drapeau et le haillon, puis, élève la valeur du haillon jusqu'à ce qu'il égale le drapeau. Et ainsi, le haillon accuse le drapeau et dévalorise son autorité.

À la fin du poème intitulé « Le jour des rois » de *La Légende des siècles*, la montagne et ses nuages sont assimilés aux loques d'un mendiant. Le mendiant demeurant au pont de Crassus est témoin de la tyrannie des rois : ils brûlent les cités, exploitent les peuples et les massacrent par la guerre. Et le mendiant, ayant assisté à la misère de l'homme, se relève indigné et brandit son haillon :

⁴⁷ « À l'Arc de Triomphe », *Les Voix intérieures*, IV, vol. Poésie I, p. 820.

⁴⁸ *Les Misérables*, IV, XIV, 2, vol. Roman II, p. 895.

⁴⁹ Notons que la pourpre est également la couleur du sang : « Vous tordez les haillons du pauvre misérable / Et votre pourpre est faite avec le sang qui sort » (*Dieu, L'océan d'en haut*, V, vol. Poésie IV, p. 659.)

⁵⁰ *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 928.

⁵¹ *Paris*, V, 5, vol. Politique, p. 41.

Alors, tragique et se dressant,
 Le mendiant, tendant ses deux mains décharnées,
 Montra sa souquenille immonde aux Pyrénées,
 Et cria dans l'abîme et dans l'immensité :
 « Confrontez-vous. Sentez votre fraternité,
 Ô mont superbe, ô loque infâme ! neige, boue !
 Comparez, sous le vent des cieux qui les secoue,
 Toi, tes nuages noirs, toi, tes haillons hideux,
 Ô guenille, ô montagne ; et cachez toutes deux,
 Pendant que les vivants se traînent sur leurs ventres,
 Toi, les poux dans tes trous, toi, les rois dans tes antres⁵² ! »

Dans la dernière partie du poème, le mendiant montre son haillon troué aux Pyrénées qui dissimulent les crimes des rois⁵³. Établissant la correspondance avec un autre objet par l'affinité de la forme, l'apparition du haillon renverse l'ordre de la valeur : dans la comparaison entre la montagne et la souquenille du mendiant, le renversement est complet, l'habit misérable devient une alternative du mont, et les rois habitant dans la montagne ne sont plus que des puces – bêtes minuscules, suceuses de sang.

Quoique fragilisés par la destruction, les haillons obtiennent une puissance que n'ont jamais les objets intacts. En montrant le destin de tous les êtres et les objets, les haillons peuvent inverser la hiérarchie préexistante.

(2) La voix de la ruine, le silence du monument

Lorsque les ruines et les monuments ne sont pas décrits en tant que tels, les personnages dans l'œuvre de Hugo semblent jouer leurs rôles. Dans la pièce de théâtre, *L'Épée*, deux personnages, Prêtre-Pierre et Slagistri, sont étroitement liés à l'évocation du règne minéral. Dès le début, le décor suggère leur opposition par le vis-à-vis de deux rochers massifs. Du côté gauche de la scène, il y a la montagne, où demeure Prêtre-Pierre : « une falaise avec un sentier en zigzag escarpé. Ce sentier a, par endroits, des marches comme un escalier ; ces marches sont de vieilles pierres usées et

⁵² *La Légende des siècles, Première Série*, IV, 5, « Le jour des rois », vol. Poésie II, p. 632.

⁵³ Le mendiant montre ses habits déchirés à la montagne aussi bien qu'aux rangs des rois qui, à son retour, « se groupe[nt] sous les drapeaux flottants » (*Ibid.*, p. 632.).

branlantes »⁵⁴. À droite, se trouve un « précipice » et plus à droite encore, de l'autre côté du précipice, se trouve la caverne dans laquelle habite Slagistri : « une haute muraille de roche à pic, dans laquelle on voit une ouverture laissant distinguer une grotte profonde. »⁵⁵ À première vue, les deux habitations des personnages rappellent des images caractéristiques associées aux ruines hugoliennes : l'escalier babélique et le gouffre. Mais l'intrigue nous invite à penser que l'un représente le monument et l'autre la ruine.

Dans une ébauche, Prêtre-Pierre s'est d'abord appelé « Magnuspierre »⁵⁶. Son nom était, dès le début, lié au minéral. Prêtre-Pierre, c'est une pierre qui devient sacrée en raison de la durée de son existence. Un vieillard du village relate ainsi le statut de ce personnage :

[...] Nul front qui ne se baisse
Devant ce sacerdoce auguste, la vieillesse.
Prêtre-Pierre est l'aïeul, l'ancien, l'homme sacré, [...] ⁵⁷.

Il a vécu au temps de la guerre contre le Duc, mais s'est finalement soumis et, pour mettre fin à la guerre, a exilé son propre fils, Slagistri, qui continuait de prôner la révolte contre le Duc. Prêtre-Pierre, en ce sens, s'assimile au monument de la paix qui scelle, au-dessous de lui, la mémoire sanglante de la guerre. La montagne où habite ce personnage évoque le mont qui se trouve dans « Le jour des rois » de *La Légende des siècles, Première série*, complice du pouvoir oppresseur. La parole de Slagistri le confirme :

J'ai sur moi le mont sombre, et je sens dans cet antre
La montagne moins lourde encore que le tyran⁵⁸ !

Slagistri, fils et antagoniste de Prêtre-Pierre, est également lié à l'image minérale. Exilé, il est une ruine, isolée et abandonnée⁵⁹. Il a vieilli plus que son âge, parce que

⁵⁴ *L'Épée*, scène I, *Théâtre en liberté*, vol. Théâtre II, p. 413.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Les vers 375 à 395. *Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, note 4, p. 453, Gallimard, « folio classique », 2002, p. 878.

⁵⁷ *L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 415.

⁵⁸ *Ibid.*, scène III, p. 445.

⁵⁹ Cela nous évoque naturellement la figure de l'auteur lui-même. Hugo en exil assimile son statut à celui des ruines.

« l'exil brise l'homme⁶⁰. » Le vieillard du village, en espérant que ce personnage se repent, dit : « Les hommes n'ont pas droit à l'âpreté des marbres. / L'exil donne le temps de germer au remord⁶¹. » La parole de Prêtre-Pierre qui essaie de persuader son fils, répète presque la même métaphore : « Entends-moi, rends-toi, laisse amollir ton granit⁶². » Slagistri s'identifie lui-même à l'écueil : « Oui, ce peuple est l'onde, et moi je suis l'écueil⁶³. » Slagistri est la ruine de l'océan, indestructible et résistant à l'usure⁶⁴. Il y a peu de personnes qui connaissent le nom de Slagistri, et le vieillard du village explique ainsi :

Ah ! voilà ce que c'est que d'être ainsi tenace
 À la lutte, aux courroux amers, à la menace !
 On aboutit à quelque existence sans nom⁶⁵ !

Slagistri est comparable à la ruine, oubliée et ignorée, dont le nom n'est plus connu. Cette caractéristique de Slagistri rapproche encore ce personnage de l'édifice énigmatique dont l'identité n'est définissable que par le mot « monstre ». Remarquons que dans une ébauche du dénouement, Slagistri s'appelait Urosch⁶⁶. Le nom de l'auteur est en filigrane derrière Urosch – Hugo / roche. Cependant, dans la dernière version de cette pièce, « Urosch » est le nom de l'ancien empereur, qui se présente comme la statue en ruine. Un villageois oppose cette vieille statue et le jeune Albos, petit-fils de Prêtre-Pierre :

Urosch-Beli fut empereur des serbes.
 Sa statue est là-bas parmi les hautes herbes.
 C'est un bloc de pierre âpre et qui semble en fureur.

⁶⁰ *L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 423.

⁶¹ *Ibid.*, p. 425

⁶² *Ibid.*, p. 443

⁶³ *Ibid.*, p. 442. Notons que l'écueil de Douvres est un monstre avertisseur. L'onde le mine, mais, comme les deux rochers de Douvres sont qualifiés du monstrueux for intérieur de la nature, l'écueil est une sorte de l'esprit, un point qui condense l'océan, qui est la dispersion.

⁶⁴ Le mot « résister », dans la strophe concentrant les trois générations qui se confrontent, peut s'entendre dans ce sens :

Slagistri, à Albos
 Tu me résistes, toi !
 Albos, montrant Prêtre-Pierre.
 Vous lui résistez bien !

⁶⁵ *Ibid.*, p. 425.

⁶⁶ *Théâtre en liberté*, éd. Arnaud Laster, note 1, p. 461, « folio classique », 2002, p. 879.

Albos me plaît à moi que cet empereur⁶⁷.

La statue de l'empereur est isolée et cachée par les herbes, et « semble en fureur ». Faisant contrepoids à Albos, obéissant à Prêtre-Pierre, et par conséquent au pouvoir du Duc, la statue se range du côté de Slagistri⁶⁸. Urosch est la ruine menaçant le peuple soumis au Duc, parce que ce dernier n'est qu'un faux empereur venu régner sur le village et la montagne, « au nom de l'ancien droit de l'empereur des serbes »⁶⁹. Slagistri, dont le rôle est doublé par cette statue en ruine, se présente, dans la pièce, comme un avertisseur : il tente de faire entendre au peuple ignorant combien il est enchaîné et privé de liberté.

Slagistri est la ruine en même temps qu'il est le monstre. Son père, Prêtre-Pierre, lui dit :

Tu nous troubles. La haine est un monstre⁷⁰.

Et à la parole de son père, Slagistri réplique :

Le roi

Aussi. Guerre de monstre à monstre alors. Mais moi
Je dis que l'équité n'est pas monstre. Je sème
La justice, et je veux le bien, et ma haine aime⁷¹.

Souvenons-nous ici de la barricade-ruine des *Misérables* : « La barricade Saint-Antoine était monstrueuse », « elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine, la ruine⁷². » La « haine », dans les deux contextes – la barricade construite par des insurgés et Slagistri (ruine) résistant au Duc – semble signifier une aversion profonde pour l'oppression et une aspiration à la liberté. La parole de Slagistri renvoie également au passage de *L'Homme qui rit*, consacré au cadavre pendu dans la plaine, la « ruine d'âme »⁷³ : « Il[le cadavre] semblait dans les espaces, un centre, ce qui est effrayant à dire, et quelque chose d'immense s'appuyait sur lui. Qui sait ? Peut-être l'équité entrevue et bravée qui est au-delà de notre justice.

⁶⁷ *L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 420.

⁶⁸ « Urosch » qui existait dans l'ébauche est, pour ainsi dire, dédoublé pour Slagistri et l'empereur « Urosch ». Ce dernier constitue donc une sorte de double de Slagistri.

⁶⁹ *L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 424.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 436

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Les Misérables*, V, I, 1, vol. Roman II, p. 927.

⁷³ *L'Homme qui rit*, I, I, 6, vol. Roman III, p. 389.

[...] Il dénonçait la loi d'en bas à la loi d'en haut⁷⁴. » Slagistri, lui aussi, dénonce l'injustice du monde d'en bas afin d'acquérir la vérité d'en haut.

En somme, le Prêtre-Pierre, vénéré par le peuple et idolâtré par son petit-fils, est assimilable au vieux monument, tandis que Slagistri est identifié à la ruine. Mais qu'en est-il donc d'Albos, qui adore son grand-père et qui sera, à la fin de cette œuvre, poussé à se révolter contre le Duc, assurant ainsi la réalisation de l'assertion de son père, Slagistri ? Nous remarquons que la force d'Albos est explicitée par son travail contre un rocher. Le montagnard dit : « [...] Il [Albos] roula l'autre jour un rocher / Que deux buffles tiraient sans le faire broncher⁷⁵. » Albos possède la force pouvant bouger et enlever le bloc massif. Le montagnard dit encore :

Ses bras durs et puissants valent mieux que des coins
Pour rompre un chêne, et l'arbre étreint par lui s'écroule ;
S'il voit une cabane où la pluie entre et coule,
Il apporte une échelle et refait un toit neuf ; [...] ⁷⁶.

Albos est celui qui a la force destructrice, mais travaille en même temps pour maintenir les constructions fragilisées. Cette caractéristique du personnage, à la fois destructeur et conservateur, est soulignée encore pendant la scène dans laquelle Albos aide Prêtre-Pierre à descendre de la montagne.

Donnez-moi votre pied.
Il pose le pied de Prêtre-Pierre à un endroit qu'il choisit.
C'est quelquefois trompeur,
Ces marches de granit, et pour peu qu'on s'appuie,
C'est vermoulu, ça tombe. [...]
Il se courbe, et prend un morceau de rocher avec lequel il consolide une marche.
Attendez que je mette un pavé là-dessous.
Il examine un côté de l'escalier.
Ici la pierre croule.
Il examine l'autre côté.
Ici l'herbe est glissante⁷⁷.

Albos veille sur la sécurité de son grand-père. La falaise où ils se trouvent est

⁷⁴ *L'Épée*, scène I, vol. Théâtre II, p. 421.

⁷⁵ *Ibid.*, 420.

⁷⁶ *Ibid.*, 421.

⁷⁷ *Ibid.*, scène II, 426-427.

vermoulue et croulante ; ce que dit Albos des rochers désagrégés se rapporte du même coup à Prêtre-Pierre – l'ancien monument qui devrait s'effondrer. Albos répare les escaliers dégradés, conservant ainsi symboliquement la montagne massive et monumentalisée, alors même qu'elle est en train de s'effondrer⁷⁸.

(3) La vérité incluse dans la destruction

Si le Prêtre-Pierre représente un vain monument voué à la fin illusoire de la guerre, Salgistri, son fils, s'assimile à la ruine, chose détruite, orientée vers l'anéantissement. Il dit :

[...] Je dis que j'ai la diminution
D'être un homme portant envie à l'alcyon,
[...]
Et que je sens ce ver, l'opprobre, qui me mord,
Et que tout est vivant, et que moi je suis mort⁷⁹ !

Cependant, en réalité, c'est lui seul qui est vivant. Son discours continue comme suit :

[...] où donc est l'homme ?
Où donc est le peuple ? [...]
Moi de moins, tout périt. Car je suis le dernier⁸⁰.

Il est le dernier reste de l'homme à connaître ce que c'est que le droit et la liberté. Il est le seul survivant de l'humanité et un débris du « peuple ».

Curieusement, dans l'Épée, se trouve un mouvement de croissance, construction en cours, qui présente un contraste éclatant avec Slagistri, ruine destinée à l'amenuisement. Dans cette pièce, le peuple construit un monument, sur place, sur la scène, pendant que le récit se déroule. Ayant appris que le Duc allait bientôt passer dans le village pour la première fois, et pour le féliciter de son passage, le peuple se met à

⁷⁸ À travers le personnage d'Albos, l'auteur représente probablement le peuple. Il a la force qui pourrait démolir le bloc – le bloc, selon Claude Millet, en tant que figure du Mal historique –, mais, ne sachant pas quoi faire par ignorance de la vérité, il se résigne à la soumission. Le peuple figurant derrière Albos est admirateur du monument qui ignore la voix de la ruine. Claude Millet : «Bloc, événement - Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo». Communication au Groupe Hugo du 6 avril 2002.

⁷⁹ *L'Épée*, scène III, vol. Théâtre II, p. 446.

⁸⁰ *Ibid.*

bâti à l'entrée du village une sorte d'arc de triomphe, avec des branches, des feuillages et des fleurs. Si la ruine et le haillon se trouvent dans un mouvement de la diminution, les plantes, au contraire, symbolisent celui de la croissance. L'arc de triomphe fait face à la caverne de Slagistri. L'opposition est manifestée par le titre de la première scène : « Arc de triomphe et caverne ». Dans la scène quatrième, pendant qu'Albos songe aux propos de Slagistri réclamant le soulèvement pour la liberté, le peuple continue à construire l'arc de triomphe ; le village prend un air de fête, et tous se mettent à construire « l'édifice de fleur »⁸¹, et sa « construction prend forme rapidement »⁸². « Les filles les aident en chantant. Le chanterre accompagne le chant et le travail en jouant de la muse de blé »⁸³. » Ainsi, « l'arc de triomphe s'élève et grandit au milieu des chansons »⁸⁴. » Cependant, les fleurs et les feuilles, qui fanent vite, sont des matériaux très fragiles pour la construction. Le refrain de la chanson : « A la dérive, / Au fil de l'eau », chanté tout au long de la construction semble souligner la fugacité de ce monument⁸⁵.

À peine achevé, ce monument est déjà complice de la vanité. Les hommes qui construisaient l'arc de triomphe accrochent un écusson au-dessus de son cintre. Un paysan, montrant l'écusson à Albos dit :

Nous l'avons détaché d'une vieille maison.
C'est doré. C'est en bois⁸⁶.

Cet écusson, emblème du pouvoir, est utilisé pour décorer le monument. Cet écusson est un objet emprunté ou volé dans une vieille maison, ce qui suggère l'illégitimité du Duc, voire de tous les despotes. Plus encore, c'est un écusson d'or faux (« C'est doré. C'est en bois ») ; cela suggère le fait que la majesté des rois est frelatée.

C'est tout de suite après ces propos du paysan que Prêtre-Pierre apparaît sous l'arc de triomphe. Prêtre-Pierre, une fois sorti de la scène, rentre au village violemment

⁸¹ *Ibid.*, scène IV, p. 451.

⁸² *Ibid.*, p. 450.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Ce refrain peut se comprendre à l'égard des propos de Prêtre-Pierre et de Slagistri : Prêtre-Pierre dit : « [...] Tout flotte. / Tous, la vague et son bruit, l'esquif et son orgueil, / Passe. » Et Slagistri répond : « Oui, ce peuple est l'onde, et moi je suis l'écueil. » (*Ibid.*, scène III, p. 442.)

⁸⁶ *Ibid.*, scène IV, p. 452.

battu parce qu'il a oublié de saluer le drapeau du Duc. Le Duc l'a châtié en le battant et en mettant sa robe en haillons. L'apparition de Prêtre-Pierre en haillons suscite l'émotion dans le village et l'indication scénique décrit en détail l'apparence du personnage :

Brusque effarement dans la foule. Tous reculent et s'écartent. Une espèce de spectre, sortant du village, paraît sous l'arche de fleurs. C'est Prêtre-Pierre. Livide, cheveux hérissés, barbe arrachée. Il n'a plus sa dalmatique. Sa robe déchirée laisse voir sa poitrine, son dos et ses bras nus. Il avance en chancelant comme un homme ivre, et vient s'affaisser sur le banc de pierre⁸⁷.

Le retour de Prêtre-Pierre dans sa robe déchirée indique l'écroulement symbolique du monument. Le monument, tout en s'écroulant et devenant ruine, montre la vraie figure de la réalité. Citons les propos d'Albos :

Ah ! l'homme est un aveugle imbécile et dormant !
Pour lui montrer l'abîme il faut l'écroulement,
Et pour qu'il voie enfin l'honneur et la justice,
Il faut que le soufflet de l'ombre avertisse⁸⁸ !

C'est l'écroulement du monument qui montre la vérité à Albos. La déchéance du vieux monument fait apparaître des ruines : l'apparition de Prêtre-Pierre abattu fait sortir Slagistri de sa grotte.

La robe déchirée du vieillard noue étroitement la thématique des ruines avec celle des haillons. Le plan primitif de cette pièce ébauche comme suit la scène : « le centenaire passe devant le buste impérial exposé sur la place, ne salue pas ». Une autre ébauche⁸⁹ ne mentionne pas non plus le drapeau du Duc. Selon cette ébauche, Prêtre-Pierre a « passé sans saluer la porte du château »⁹⁰. Mais, dans la version publiée, le drapeau joue un rôle très symbolique. Dans la première scène de *L'Épée*, le « chanterre » raconte comme suit en félicitant le Duc :

[...] On met
À la tour un drapeau comme au reître un plumet.

⁸⁷ *Ibid.*, scène IV, p. 453.

⁸⁸ *Ibid.*, scène V, p. 455.

⁸⁹ L'ébauche qui a été publiée dans l'édition de 1911.

⁹⁰ *L'Épée*, note 48, vol. Théâtre II, p. 940.

Dès que le duc s'installe au château, sa bannière
Est plantée au plus haut du donjon, de manière
Que tout passant la voie, attendu que la voir,
Et puis la saluer, c'est le premier devoir⁹¹.

Le drapeau que l'on plante les jours de fête, à l'arrivée du Duc, est lié au souvenir de la résistance de Slagistri, à travers la parole du vieillard du village. Pour Slagistri, le drapeau n'est autre qu'un symbole de l'opresseur, et il a voulu détruire ce symbole :

On avait sur un mât devant la basilique
Mis le drapeau ducal, il [Slagistri] abattit le mât.
Le prince avait donné l'ordre qu'on désarmât ;
Il garda son épée et dit : Qu'on me la prenne⁹² !

L'auteur met en contraste le mât du drapeau ducal et l'épée, le motif essentiel de ce théâtre. C'est contre le drapeau ducal, et en brisant le mât, que Slagistri brandit son épée. Ce contraste est très significatif, car Slagistri se prend lui-même pour le drapeau. Lorsque Prêtre-Pierre demande à son fils : « pourquoi troubles-tu mon troupeau⁹³ ? », Slagistri lui répond : « Montrer ses haillons, c'est le devoir du drapeau⁹⁴. » Slagistri, c'est le drapeau de la liberté, qui reste déchiré depuis la soumission du village au Duc. Cette réplique de Slagistri évoque la parole du « chanterre » : saluer le drapeau, « c'est le premier devoir ». Ainsi, *L'Épée* accentue sans cesse la rivalité subsistant entre le drapeau et le haillon. L'humiliation de Prêtre-Pierre par le Duc donne raison à Slagistri et pousse Albos au soulèvement. La robe déchirée de Prêtre-Pierre devient alors le drapeau de la révolte. L'épée de Slagistri, apparaissant du fond de la grotte, se présente comme l'arme qui libère le peuple opprimé, et devient symboliquement le mât de fortune de ce drapeau du peuple. Le père et le fils réunis créent ainsi un autre drapeau que celui du Duc.

L'apparition de Prêtre-Pierre en haillons entraîne un autre acte de destruction. En entrant au village par l'arc de triomphe, à la place du Duc – à qui ce monument fait de

⁹¹ *Ibid.*, scène I, p. 417.

⁹² *Ibid.*, p. 424.

⁹³ *Ibid.*, p. 436.

⁹⁴ *Ibid.*

feuillages a été originellement destiné – le retour de Prêtre-Pierre détruit le sens du monument, de la même façon que le haillon du mendiant de *La Légende des siècles* dénonce le mal et fait voir la vraie figure des rois. L'arc de triomphe de *L'Épée*, construction vite réalisée et éphémère de nature, perd rapidement son but originel. Elle n'est plus que le symbole du pouvoir oppresseur qui se dresse sur la misère du peuple. Mais, elle pourrait être, en même temps, un monument virtuel du triomphe du peuple.

3. Destructrions révélatrices de la vérité

Dans l'œuvre de Hugo, certaines actions destructrices sont assimilées à la recherche de la vérité. La ruine hugolienne semble impliquer simultanément la destruction et la possibilité d'une révélation.

(1) Creuser et sculpter

Dans l'œuvre de Hugo, l'homme cherche l'âme, le principe, ou la vérité dans la matière, en creusant la terre et en détruisant les rochers. Dans *Les Quatre vents de l'esprit*, la recherche de la vérité par le poète est comparée à l'acte de creuser les mines :

La pioche du mineur, la strophe du poète,
Creusent la même énigme et cherchent le même or⁹⁵.

Le sol est, pour l'homme, à la fois la matière et l'énigme qui dissimulent toutes deux une étincelante vérité comparable à l'or enseveli dans les profondeurs de la terre. Dans *Les Pyrénées*, écrit en 1843, se trouve le passage évoquant la même idée :

Les diverses philosophies ne sont que des puits artésiens ; elles font toutes jaillir du même sol la même eau, la même vérité mêlée de boue humaine et échauffée de la chaleur de Dieu. Mais aucun puits, aucune philosophie n'atteint le centre des choses. Le génie lui-même, qui est de toutes les sondes la plus puissante ne saurait toucher le noyau de flamme, l'être, le point géométrique et mystique, milieu ineffable de la vérité. Nous ne ferons jamais

⁹⁵ « L'arrivée », *La Révolution, Les Quatre vents de l'esprit*, IV, III, vol. Poésie III, p. 1408. Pour la métaphore du creusement chez Hugo, voir David Charles, *La pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, 1997, p.117-124.

rien sortir du rocher que tantôt une goutte d'eau, tantôt une étincelle de feu⁹⁶.

Atteindre la « vérité » pure et absolue est une tentative vaine; cependant, tous les efforts intellectuels de l'humanité convergent vers la recherche de la « vérité », représentée par l'image du « point géométrique et mystique » caché, enfoui et mêlé à la boue⁹⁷. Hugo montre, en évoquant le mécanisme du puits artésien, l'image de la « vérité » qui jaillit elle-même à la surface de la terre. Ce passage des *Pyrénées*, assimilant le travail de l'homme à l'acte d'excavation, préfigure déjà « Les mines et les mineurs » des *Misérables* :

Il y a sous la construction sociale, cette merveille compliquée d'une mesure, des excavations de toutes sortes. Il y a la mine religieuse, la mine politique, la mine économique, la mine révolutionnaire. Tel pioche avec l'idée, tel pioche avec le chiffre, tel pioche avec la colère. [...] Autant d'étages souterrains, autant de travaux différents, autant d'extractions diverses. Que sort-il de toutes ces fouilles profondes ? L'avenir⁹⁸.

Les ruines sont un emblème de la matière qui éloigne les hommes de la vérité. Elles sont donc, un obstacle, un objet à fouiller ou à enlever, mais en même temps, elles comportent en elles une vérité dont l'accès n'est pas permis aux êtres humains. Pourtant, l'homme ne cesse de la chercher et transperce de toutes parts le bloc pour qu'il devienne une ruine poreuse : l'acte de creuser transforme la terre en ruine. L'image de nombreuses caves qui se superposent évoque certaines ruines hugoliennes, telle que l'ancien égout de Paris dans *Les Misérables*, comparé à un madrépore, ou un des rochers de Douvres dans *Les Travailleurs de la mer*, minés de partout comme des éponges.

Un chapitre de *L'Archipel de la Manche* intitulé « Homo edax » souligne la nature destructrice des actions humaines, et désigne leur tentative de trouver l'« âme » : « L'enfant, brisant son jouet, a l'air d'en chercher l'âme. L'homme [qui détruit la

⁹⁶ Voyage -1843, *Pyrénées*, vol. Voyage, p. 772.

⁹⁷ Hugo assimile l'être absolu au « point géométrique » : « le point n'a pas de fond. Homme, l'inaccessible / Est dans le grain de sable à jamais divisible » (*Dernière gerbe*, 116, vol. Poésie IV, p. 878).

⁹⁸ *Les Misérables*, III, VII, 1, vol. Roman II, p. 569.

nature] aussi semble chercher l'âme de la Terre⁹⁹. » Dans le travail acharné de l'homme destructeur, Hugo reconnaît le désire essentiel de détruire. Un chapitre de *Quatrevingt-Treize* consacré à la description d'enfants qui détruisent un vieux livre pour s'amuser, affirme : « l'appétit de la destruction existe¹⁰⁰. »

Tantôt l'homme creuse la terre pour y découvrir la vérité, tantôt il sculpte la pierre afin de faire apparaître une vraie figure de l'être absolu. L'homme essaie de la mettre en relief, bien qu'une telle tentative soit destinée à se solder par un échec. Dans le poème « Le satyre » de *La Légende des siècles, Première série*, le faune raconte :

Je suis témoin que tout disparaît. Quelqu'un est.
Mais celui-là, jamais l'homme ne le connaît.
L'humanité suppose, ébauche, essaye, approche ;
Elle façonne un marbre, elle taille une roche,
Et fait une statue, et dit : Ce sera lui¹⁰¹.

L'homme tente de sculpter la figure de Dieu, l'inconnu, et lorsque la statue est achevée, elle remplace Dieu (« Ce sera lui »). C'est ainsi que l'homme est détourné de « lui », ce qui retrace le commencement des religions. De même que l'acte de creuser ne permet jamais à l'homme d'atteindre la vérité, l'acte de sculpter ne réussit pas à faire apparaître la vraie figure de l'inconnu. Cela n'empêche pourtant pas à l'homme de continuer à chercher la vérité ou l'absolu. L'ange qui apparaît dans *Dieu* définit l'homme comme le « noir sculpteur » de la « Vérité » :

À grands coups de science, à grands coups de cognée,
Les vivants ont raison, dans leur obscurité,
D'ébaucher la statue immense Vérité.
L'homme est le noir sculpteur, le mystère est le marbre¹⁰².

L'acte de sculpter comme celui de creuser sont des travaux qui consistent à travailler le bloc, et celui-ci est censé contenir la « Vérité ». Comme le sculpteur, qui, petit à petit, à chaque coup de burin, taille la pierre afin d'obtenir une certaine forme apparaissant progressivement à ses yeux, l'homme, pas à pas dans son progrès, cherche

⁹⁹ *L'Archipel de la Manche*, XXII, vol. Roman III, p. 38.

¹⁰⁰ *Quatrevingt-Treize*, III, III, 1, 6, vol. Roman III, p. 982.

¹⁰¹ « Le satyre », *La Légende des siècles, Première série*, VIII, vol. Poésie II, p. 750.

¹⁰² *Dieu*, L'océan d'en haut, VII, vol. Poésie IV, p. 671.

à saisir un vague contour de la « Vérité ». Dans l'optique adoptée par Hugo, l'acte de sculpter est moins la création que la recherche d'une figure immuable qui existait auparavant.

Dans l'univers hugolien, ce n'est pas seulement le travail de l'homme qui cherche à atteindre la vérité ; l'action des éléments de la nature est également censée viser la réapparition de l'absolu caché : comme les hommes, les flots de l'océan sculptent les rochers. L'auteur de *l'Homme qui rit* fixe son regard sur la singularité des contours de la falaise de Portland, dominée par des angles droits. Dans la note de préparation de ce roman, Hugo explicite comme suit le processus de la création de cette côte :

La pierre de Portland livre ses blocs et garde ses lignes. Le flot, en désagrégeant ce qu'elle a de friable, ne fait que mettre à nu ce qu'elle a d'éternel. Il débarrasse de leur gangue ces rectangles latents et ces parallélismes mystérieux. Il évide et livre au regard les édifices prémédités et ignorés, contenus dans cette masse. [...] ces immuables épures enfouies sortent de la vase durcie du déluge, redevenue boue de l'océan. Elles sont intactes et vierges ; elles ont le neuf de l'éternité. Ces édifices sont tous du même ordre ; leur mathématique est imperturbable ; on y sent une équerre inconnue ; là est presque visible l'immense fil à plomb que tient la main secrète¹⁰³.

La force destructrice des flots n'anéantit que ce qu'elle peut détruire ; par conséquent, après cette destruction, une même action fait apparaître l'existence de ce qui est indestructible et impérissable. La vase du « déluge » – une vase mythique qui évoque naturellement le Déluge de Noé – une fois durcie, redevient la boue de l'océan. Ce phénomène qui semble remonter le temps vers la catastrophe originelle correspond à la chronologie singulière de la réapparition de l'éternité toute « neu[ve] »¹⁰⁴.

Dans *Dieu*, les gouttes de pluie creusent le bloc massif, et par l'acte même de détruire, donnent naissance aux Pyrénées. Les gouttes d'eau, les atomes, sculptent la pierre. Ils taillent le massif colossal, géométrique et de forme carrée, dont la « ligne entière et régulière » n'est point ébréchée et qui semble « tout neuf »¹⁰⁵. De cette sorte, ils créent une immense ruine de la montagne, dont le contour est déchiqueté et croulant.

¹⁰³ *L'Homme qui rit*, Notices et notes, 17, vol. Roman III, p. 1089.

¹⁰⁴ C'est exactement l'inverse de la ruine, qui évoque la notion d'éternité par sa longue durée, dépassant toute chose, tout en impliquant pourtant la possibilité de l'écroulement.

¹⁰⁵ *Dieu*, Le seuil du gouffre, [XII], vol. Poésie IV, p. 611.

À première vue, cette action de la pluie semble l'inverse de l'érosion par l'eau de Portland. Cependant, la description du cirque de Gavarnie montre que le creusement effectué par les gouttes de pluie a cette qualité propre à la sculpture, qui consiste, chez Hugo, dans la recherche de la forme préméditée et immuable. Dans le cirque de Gavarnie, les lignes droites, ainsi que les formes géométriques, réapparaissent, grâce à la destruction-création par les pluies :

C'est l'apparition, l'énigme, la chimère
Taillée à pans coupés et tirée au cordeau.
[...]
Là, des courbes, des arcs, des dômes ; par endroits,
Des murs carrés, des plans égaux, des angles droits ;
Partout la symétrie inconcevable et sûre ;
[...] ¹⁰⁶.

D'un côté, l'usure crée la ruine des montagnes ; de l'autre, elle perfectionne la géométrie de cet édifice de la nature. L'action de sculpter, dans l'œuvre hugolienne, vise à mettre en lumière la forme éternelle préexistante, qui est la figure de l'éternel dans son univers approximativement conçu.

(2) La loi de la simplification de toutes choses

Au fur et à mesure du temps qui passe, les ruines vont se dégrader, en perdant peu à peu leurs pierres. Les décorations extérieures vont être rasées ; les murs vont s'écrouler, et les ruines vont finir par montrer à l'homme l'intérieur de la construction et leur charpente. Souvent, la destruction ne laisse que les piliers les plus solides des bâtiments. Ainsi, les ruines sont destinées à suivre un processus de simplification. Hugo évoque ce processus lorsqu'il distingue ce qui relève de l'indestructible de ce qui relève du destructible.

Dans une lettre adressée à sa femme Adèle, Hugo, en visite dans le lieu où tous deux s'étaient rendus quatorze ans auparavant, écrit ainsi évoquant son amour immuable :

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 614.

Quelles fraîches rêveries alors sous cette tour démantelée ! La ruine n'est pas plus ruine qu'elle n'était. Mais moi, de combien de côtés je suis déjà écroulé !

Pas cependant du côté de mon amour pour toi, mon pauvre ange. Cela est comme le cœur du mur, à mesure que le parement tombe, on ne l'en voit que mieux. Dénudé, mais indestructible¹⁰⁷.

L'extrait compare le « cœur du mur » demeuré dans les ruines à l'amour indestructible pour sa femme. Cependant, un tel imaginaire ne se limite pas au discours de l'amour. Hugo reconnaît que la simplification est un processus universel qui affecte tous les êtres et tous les objets. Dans *William Shakespeare*, cette idée de simplification s'applique au déroulement de l'Histoire :

Rien ne peut se soustraire à la loi simplifiant. Par la seule force des choses, le côté matière des faits et des hommes se désagrège et disparaît. Il n'y a pas de solidité ténébreuse. Quelle que soit la masse, quel que soit le bloc, toute combinaison de cendres, et la matière n'est pas autre chose, fait retour à la cendre. L'idée du grain de poussière est dans le mot granit. Pulvérisations inévitables. Tous ces granits, oligarchie, aristocratie, théocratie, sont promis à la dispersion des quatre vents. L'idéal seul est incorruptible.

Rien ne reste que l'esprit¹⁰⁸.

Le système social régnant sur la misère du peuple (« oligarchie, aristocratie, théocratie ») n'est rien d'autre que les « granits » qui se sont formés au cours de la longue l'Histoire du genre humain, difficilement destructible, mais destiné toutefois à la désagrégation et à la dispersion. Les ruines se présentent comme l'emblème de tout ce qui est mortel et destructible, ce qui est résumé par ces mots dans la citation : « le côté matière des faits et des hommes ». Le processus de la construction consiste dans la complication, tandis que celui de la ruine consiste dans la simplification. Hugo pense que le travail du XIX^e siècle est de simplifier :

Dans cette crue indéfinie de clarté qu'on nomme la civilisation, des phénomènes de réduction et de mise au point s'accomplissent. L'impérieux matin pénètre partout, entre en maître et se fait obéir. La lumière opère ; sous ce grand regard, la postérité, devant cette clarté, le dix-neuvième siècle, les simplifications se font, les excroissances tombent [...] ¹⁰⁹.

¹⁰⁷ *France et Belgique*, vol. Voyage, p. 555.

¹⁰⁸ *William Shakespeare*, III, III, 5, vol. Critique, p. 452.

¹⁰⁹ *Ibid.*

La simplification n'est pas une force destructrice ; elle ressemble plutôt au processus de l'efflorescence. Ce dévoilement progressif de la vérité permet entrevoir la réalité "idéale". C'est à travers cette image du devenir ruine que l'auteur pense le déroulement de l'Histoire et le progrès. Dans l'optique adoptée par Hugo, le progrès, n'est pas constructeur ; bien au contraire, il désagrège des systèmes et des faits figés qui ne sont plus qu'un énorme bloc empêchant la marche de l'humanité vers l'idéal.

Les actions humaines et naturelles, représentées par l'acte de creuser et de sculpter, visent toutes la destruction du bloc, ruine des ruines. La loi universelle de simplification participe elle aussi à ce mouvement de désagrégation qui ferait apparaître la vérité « toute neuve » enfouie dans les ruines. La marche du progrès dans la pensée de Hugo est identique au devenir-ruine.

Dans la pensée de Hugo, le XIX^e siècle est un siècle de reconstruction, qui vient après la destruction du vieux monde. Cependant, le dessein de l'écriture hugolienne ne consiste pas paradoxalement en acte de reconstruire, mais en détruire et déconstruire : saisir la vérité en siècle de la ruine.

(3) La rupture des lignes droites

Le livre quatrième de la cinquième partie des *Misérables* est intitulé « Javert déraillé ». Ce livre décrit un monologue intérieur de Javert, qui, en détriment son devoir, a laissé Jean Valjean en liberté, et lui, qui choisit de se suicider. Guy Rosa signale : « Deux métaphores construisent ce texte : le déraillement – la voie divisée en deux écartant le convoi – et l'éclatement d'un crâne par surpression interne ou enfoncement d'un coin. Elles se confondent dans l'image de la locomotive trouvant son chemin de Damas¹¹⁰. »

Après avoir laissé partir Jean Valjean, la conscience de Javert reconnaît deux voies entre lesquelles il doit choisir. L'une est de dénoncer, d'arrêter Jean Valjean et de continuer à être fidèle à son devoir. L'autre est de se détourner de son devoir, pour accepter et respecter la bonté de l'ancien forçat. Javert, c'est une locomotive qui ne sait que suivre la ligne droite. Et lorsqu'il agit, selon un ordre de sa conscience, en opposant

¹¹⁰ Guy Rosa, *Les Misérables*, V, IV, Livre de poche, *op.cit.*, t. II, note 2, p. 1762.

à sa conviction professionnelle, voilà que bifurque brusquement la route unique qu'il avait suivie jusque-là :

Il voyait devant lui deux routes également droites toutes deux, mais il en voyait deux ; et cela le terrifiait, lui qui n'avait jamais connu dans sa vie qu'une ligne droite. Et, angoisse poignante, ces deux routes étaient contraires. L'une de ces deux lignes droites excluait l'autre. Laquelle des deux était la vraie¹¹¹?

La méditation de Javert continue d'évoluer autour des images de la ligne droite :

Ce qui passait dans Javert, c'était le Fampoux d'une conscience rectiligne, la mise hors de voie d'une âme, l'écrasement d'une probité irrésistiblement lancée en ligne droite et se brisant à Dieu. Certes, cela est étrange, que le chauffeur de l'ordre, que le mécanicien de l'autorité, monté sur l'aveugle cheval de fer à voie rigide, puisse être désarçonné par un coup de lumière ! que l'incommutable, le direct, le correct, le géométrique, le passif, le parfait, puisse fléchir ! qu'il y ait pour la locomotive un chemin de Damas¹¹² !

Par cette rupture de la ligne droite, apparaît soudainement aux yeux de Javert, le gouffre et le chaos :

Jusqu'ici tout ce qu'il avait au-dessus de lui avait été pour son regard une surface nette, simple, limpide ; [...] rien qui ne fût défini, coordonné, enchaîné, précis, exact, circonscrit, limité, fermé [...]. Javert n'avait jamais vu de l'inconnu en bas. L'irrégulière, l'inattendu, l'ouverture désordonnée du chaos, le glissement possible dans un précipice [...]. Maintenant Javert se renversait en arrière, et il était brusquement effaré par cette apparition inouïe : un gouffre en haut¹¹³.

Lorsque l'« absolu fictif » s'écroule, la réalité surgit dans toute sa difformité ; et lorsque le moi, ayant été pétri par l'illusion, s'effondre, un autre homme doit apparaître. Cependant, pour Javert, « il était moins le transfiguré que la victime de ce prodige¹¹⁴. » Ce qu'il n'est pas en mesure d'accepter, c'est, après l'effondrement total de toutes ses convictions, de devoir reconnaître la transfiguration intérieure qui s'opère en lui-même

¹¹¹ *Les Misérables*, V, IV, vol. Roman II, p. 1040.

¹¹² *Ibid.*, p. 1044.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

et de continuer de vivre comme un « autre homme »¹¹⁵. Une vision lui est apparue et il a aperçu « sur toute cette ruine un homme debout », – l'homme, c'est Javert lui-même, transfiguré –, « le bonnet vert sur la tête et l'auréole au front »¹¹⁶.

Javert est assimilé à la fois à la pierre et à la statue de bronze : « Être le granit, et douter ! être la statue du châtement fondue tout d'une pièce dans le moule de la loi, et s'apercevoir subitement qu'on a sous sa mamelle de bronze quelque chose d'absurde et de désobéissant qui ressemble presque à un cœur¹¹⁷ ! » Javert est l'inverse de Galatée, la statue de marbre qui, dotée d'une âme, devient vivante. Car, c'est « une conscience brusquement opérée de la cataracte »¹¹⁸ qui rend impossible la vie de Javert ; le granit qui a été promis à la durée se trouve subitement fragilisé par le battement du cœur.

Dans cette expérience de l'effondrement intérieur, Javert s'aperçoit que l'« infailibilité » – le dogme, le code et la loi – « n'est pas infailible » ; il témoigne qu'« un craquement dans l'immuable est possible », et croit voir « une fêlure dans l'immense vitre bleue du firmament¹¹⁹. » Autour de lui, tout ce à quoi il avait cru tombe en ruine et se dissipe : « tous les dogmes sur lesquels repose la sécurité politique et civile, la souveraineté, la justice, la logique découlant du code, l'absolu social, la vérité publique, tout cela, décombe, monceau, chaos¹²⁰. » C'est dans cette angoisse suprême, que Javert lui-même s'effondre telle une ruine : « il s'effarait ; sa balance se disloquait ; l'un des plateaux tombait dans l'abîme, l'autre s'en allait dans le ciel¹²¹. » La chute de Javert implique une élévation de l'âme, celle qui entraîne l'effondrement total de son « moi ».

Dans *Les Travailleurs de la mer*, l'expérience d'Ebenezer est comparable à celle de Javert. L'ordre social est à Javert ce que la foi religieuse est à Ebenezer. L'amour pour Deruchette bouleverse le fond de la conscience de ce personnage :

La désolation et la passion étaient empreintes sur le front religieux d'Ebenezer. [...] Celui qui n'avait encore médité que le dogme se mettait à

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 1043.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 1044.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 1043.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 1044.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 1045.

¹²¹ *Ibid.*, p. 1043.

méditer le sort, méditation malsaine au prêtre. La foi s'y décompose. [...] La conscience est la ligne droite, la vie est le tourbillon¹²².

Dans *Quatrevingt-Treize*, Lantenac, qui passe pour un homme sans pitié, en risquant sa vie, sauve trois enfants enfermés dans la Tourgue incendiée. La métamorphose de ce personnage est à Gauvin ce que celle de Jean Valjean est à Javert. Au vu de Lantenac transfiguré, Gauvin sent se rompre la ligne droite qu'il suivait :

Rien de plus simple, le chemin était tracé et lugubrement facile à suivre, tout était prévu, on tuera celui qui tue, on était dans la ligne droite de l'horreur. Inopinément, cette ligne droite s'était rompue, un tournant imprévu révélait un horizon nouveau, une métamorphose avait eu lieu. Un Lantenac inattendu entraînait en scène. Un héros sortait du monstre ; plus qu'un héros, un homme. Plus qu'une âme, un cœur¹²³.

Dans *Les Misérables*, Javert a laissé échapper Jean Valjean ; Gauvin fait évader Lantenac au péril de sa vie. Lantenac et Gauvin suivaient tous deux la « ligne droite de l'horreur », et aux yeux de Gauvin révolutionnaire, cette ligne droite était identique au chemin du progrès¹²⁴. Gauvin est l'« homme de l'idéal »¹²⁵ et « de l'avenir »¹²⁶, tandis que Lantenac est l'« homme des barbaries et des superstitions »¹²⁷, l'« homme du passé »¹²⁸. Mais c'est ce dernier qui, le premier, subit tout à coup une transfiguration et « [va] en avant »¹²⁹. *Quatrevingt-Treize* montre une brusque apparition de l'idéal, qui semble réfuter un progrès linéaire. Mais la rupture de la ligne droite est aussi une préfiguration de la fin du progrès.

Dans *Les Misérables* aussi bien que dans *Quatrevingt-Treize*, la ligne droite, qui s'oppose à l'image des ruines difformes, est illusoire et irréaliste. Dans l'univers hugolien,

¹²² *Les Travailleurs de la mer*, III, III, 2, vol. Roman III, p. 328.

¹²³ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, vol. Roman III, p. 1036.

¹²⁴ Remarquons qu'au contraire, le destin de Jean Valjean n'a jamais été comparable à un chemin linéaire : « Les prédestinations ne sont pas toutes droites, elles ne se développent pas en aventure rectiligne devant le prédestiné ; elles ont des impasses, des cœcums, des tournants obscurs, des carrefours inquiétants offrant plusieurs voies. » (*Les Misérables*, V, VI, 4, vol. Roman II, p. 1089.) C'est en suivant une route tortueuse, sinueuse, que Jean Valjean peut atteindre enfin la lumière.

¹²⁵ *Quatrevingt-Treize*, III, VI, 2, vol. Roman III, p. 1037.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

la réalité est ruiniforme et irrégulière. Les ruines représentent le monde imposé aux êtres humains.

4. L'éruption

Dans l'œuvre de Hugo, l'image du volcan porte avec elle le *devenir ruine* : l'éruption volcanique, en émettant de la lave ardente et lumineuse, détruit, de l'intérieur, de sombres montagnes-ruines. Cette image de volcan est souvent associée à la révolution. La capitale est le réservoir d'énergie ; le peuple est la lave ardente qui bouillonne et qui se répand dans la rue à l'éclatement des événements. Selon l'étude de Pierre Citron¹³⁰, l'image de Paris-volcan se structure dans la littérature à partir de l'expérience historique de la révolution de 1830. La préface des *Feuilles d'automne* indique l'existence des révolutions latentes dont les veines communiquent avec celles de la Révolution de 1789 :

[...] partout d'ailleurs, dans les états même les plus paisibles, quelque chose de vermoulu qui se disloque, et pour les oreilles attentives, le bruit sourd que font les révolutions, encore enfouies dans la sape, en poussant sous tous les royaumes de l'Europe leurs galeries souterraines, ramifications de la grande révolution centrale dont le cratère est Paris¹³¹.

Selon Hugo, l'éruption volcanique révolutionnaire n'est pas terminée ; le volcan est tout simplement endormi, car, « en France, il y a toujours une révolution possible à l'état de calorique latent¹³². » Il écrit : « Les révolutions comme les volcans ont leurs journées de flamme et leurs années de fumée », « nous sommes maintenant dans la fumée¹³³. » Le poème des *Chants du crépuscule*, « Dicté après juillet 1830 », se termine par l'évocation d'une éruption volcanique dont la lave engloutit le monde.

Elle vient, elle vient, cette lave profonde

¹³⁰ Cf. Pierre Citron, *La poésie de Paris dans la littérature française : de Rousseau à Baudelaire*, Minit, 1961.

¹³¹ Préface des *Feuilles d'automne*, vol. Poésie I, p. 560.

¹³² *Ibid.*

¹³³ « Portefeuille critique 1830-1833 », CFDL, t. IV, p. 914.

Qui féconde les champs et fait des ports dans l'onde !

[...]

Chaos prodigieux ! la cendre emplît les rues,

La terre revomit des maisons disparues,

Chaque toit éperdu se heurte au toit voisin,

La mer bout dans le golfe et la plaine s'embrace,

Et les clochers géants, chancelant sur leur base,

Sonnent d'eux-mêmes le tocsin¹³⁴!

Curieusement, cette catastrophe à la fois dévaste et fertilise les champs (elle « féconde les champs »), elle est destructrice et créatrice (elle « fait des ports dans l'onde »); elle engloutit le monde, mais du même coup, fait réapparaître ceux qui étaient perdus. Aussi est-elle sélective dans sa destruction, car elle exonère « l'humble ermitage où prie un vieux prêtre à genoux »¹³⁵.

Dans *Notre-Dame de Paris*, la cathédrale en flammes verse du plomb ardent sur les truands montant à l'assaut. La cathédrale dans cette scène semble être une variation des volcans vomissant la lave :

Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braises, deux gouttières en gueules de monstres vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade inférieure. À mesure qu'ils [les truands] approchaient du sol, les deux jets de plomb liquide s'élargissaient en gerbes, comme l'eau qui jaillit des mille trous de l'arrosoir¹³⁶.

On sait que cette attaque de Notre-Dame par la « populace » est le présage d'une révolution à venir — seulement, dans ce roman, les « insurgés » sont massacrés par la lave qui coule du haut de la cathédrale. Les pillards de Notre-Dame, n'étant pas de véritables révolutionnaires, sont brûlés lors de l'« éruption » de la cathédrale ; lorsque sort la lave ardente enfermée dans un volcan, elle engloutit tout ce qui entrave la marche du progrès.

Dans l'essai *Sur Mirabeau*, l'image de l'explosion volcanique est expressément

¹³⁴ « Dicté après juillet 1830 », *Les Chants du crépuscule*, I, vol. Poésie I, p. 690.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Notre-Dame de Paris*, X, 4, vol. Roman I, p. 799.

associée à l'éclatement de la Révolution française.

Nous le répétons d'ailleurs, nous croyons que Mirabeau est mort à propos. Après avoir déchaîné bien des orages dans l'Etat, il est évident que pendant un temps il a comprimé sous son poids toutes les forces divergentes auxquelles il était réservé d'achever la ruine qu'il avait commencée ; mais elles se condensaient par cette compression même, et tôt ou tard, selon nous, l'explosion révolutionnaire devait trouver issue et jeter au loin Mirabeau, tout géant qu'il était¹³⁷.

Mirabeau est comme une sorte de grande roche, qui, ayant obstrué le cratère, a été soufflée lors de l'éruption ; il était à la fois le condensateur et l'orifice, permettant une émission brusque de l'énergie condensée, qui deviendrait ensuite 93. L'image et l'idée s'entrelacent dans leur développement.

Après la troisième révolution de 1848, Hugo commence à lier étroitement la ville de Paris au volcan. D'ailleurs leur association littéraire était déjà très répandue¹³⁸ depuis *Le Paris* (1832) de Vigny, qui suggérait la vision de la ruine de la capitale, enfouie dans la cendre du volcan, et dont plusieurs éditions ont été vendues ; et Gautier, dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, a cette image et sa caricature : « Si, demain, un volcan ouvrait sa gueule à Montmartre, et faisait à Paris un linceul de cendre et un tombeau de boue [...]»¹³⁹. » Cependant, la troisième révolution semble avoir redonné la vie à l'image du Paris-volcan. Vigny écrit dans une lettre en 1848 : « On m'a écrit de Rome que cette Élévation de "Paris", en 1832, était une prophétie¹⁴⁰. » Quant à Hugo, il approfondit une analogie entre la capitale et le volcan : le volcan est ce qui met

¹³⁷ *Sur Mirabeau, Littérature et philosophie mêlées*, 1834, vol. Critique, p. 232.

¹³⁸ Pierre Citron indique à propos de l'image associant Paris et le volcan dans la poésie : « si l'on compte ses variantes, cratère, Vésuve, Etna, lave, on trouvera près de cinquante exemples de 1830 à 1860, dont plus des deux tiers avant 1848 ». Citron, *op. cit.*, t. II, p. 86.

¹³⁹ Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Garnier, « Classique Garnier », 1955, p. 28-29.

¹⁴⁰ Lettre à une inconnue, datée du 1^{er} juillet 1848, citée par H. Guillemin, *Pas à pas*, Paris, Gallimard, 1969, p. 254, puis, dans la note des *Œuvres complètes I*, éd. cit., p. 1024. La date de 1832 attribuée au poème dans cette lettre est un lapsus. La rédaction du poème est achevée en janvier 1831. Vigny continue : « La meule est-elle sur Paris ? Non ; nous la soulèverons par des pensées assez robustes pour soutenir et rejeter la destruction. Nous élèverons des édifices politiques meilleurs que ceux qui s'écroulent si vite, l'un en trois jours [1830], l'autre en trois heures [1848] » (*Ibid.*). Dans *Paris* de Vigny, il indique une catastrophe autre que la meule biblique : une éruption de Paris-volcan. Vigny ne semble pas rapprocher directement les deux révolutions de cette image de la catastrophe finale.

en communication le fond souterrain de la société où se trouve le peuple et la surface de la terre où sont le pouvoir et l'ordre :

De tous les points du globe, tous les regards sont tournés vers Paris, non seulement comme vers un sommet, mais comme vers un incendie. Il y a quelque chose d'effaré dans l'attention.

C'est que Paris est la seule ville de l'univers qui soit à l'état de volcan.

De même que les volcans sont en communication avec les entrailles de la terre, Paris est en communication avec les masses, avec la fournaise profonde et bouillonnante des misères souterraines, avec les entrailles du peuple. Voilà soixante ans que l'éruption a éclaté, et elle ne se ralentit pas. Quand l'éruption d'événements cesse, l'éruption d'idées recommence ; quelquefois événements et idées sortent pêle-mêle du gouffre, de telle sorte qu'on ne sait plus si ce sont les événements qui amènent les idées ou les idées qui poussent les événements. Flamboiement magnifique et terrible qui éclaire une foule de choses dans le monde, mais qui les éclaire de la clarté propre au chaos¹⁴¹.

Dans l'optique de Hugo, la Révolution, c'est un jaillissement de la réalité idéale, qui, en sortant sur la surface de la terre, détruit tout ce qui est de l'ancienne société. Le volcan révolutionnaire n'invente pas une nouvelle société, mais elle fait sortir le chaos d'en bas, lumineux. Dans *Les Misérables*, l'« éruption d'idées » est attribuée à la faculté de Paris :

Paris a une jovialité souveraine. Sa gaîté est de la foudre et sa farce tient un sceptre. Son ouragan sort parfois d'une grimace. Ses explosions, ses journées, ses chefs-d'œuvre, ses prodiges, ses épopées vont au bout de l'univers, et ses coq-à-l'âne aussi. Son rire est une bouche de volcan qui éclabousse toute la terre¹⁴².

La ville « à l'état de volcan » continue ainsi l'œuvre de la Révolution ; l'éclatement des rochers est associé à l'éclat de rire – explosion de joie. Dans *La Fin de Satan*, l'effet de la Révolution française est expliqué à travers l'image volcanique dans la parole de l'ange Liberté, qui demande à Satan de lui permettre d'aller accomplir la Révolution sur terre :

¹⁴¹ [Portefeuille politique — juin 1848], CFDL, t. VII, p. 632. La misère se trouve dans les sous-sols de la société ; cette image préfigure déjà celle de la sape souterraine et du bas-fond des Misérables ; de même, les « entrailles du peuple » semblent trouver leur écho dans l'intestin de Léviathan.

¹⁴² *Les Misérables*, III, I, 11, vol. Roman II, p. 468-469.

Laisse-moi sauver tout, moi ton côté béni !
 Consens ! Oh ! moi qui viens de toi, permets que j'aïlle
 Chez ces vivants, afin d'achever la bataille
 Entre leur ignorance, hélas ! et leur raison,
 Pour mettre une rougeur sacrée à l'horizon,
 Pour que l'affreux passé dans les ténèbres roule,
 Pour que la terre tremble et que la prison croule,
 Pour que l'éruption se fasse, et pour qu'enfin
 L'homme voie, au-dessus des douleurs, de la faim,
 De la guerre, des rois, des dieux, de la démençe,
 Le volcan de la joie enfler sa lave immense¹⁴³!

L'apparition du soleil de la raison chasse le passé et ses ombres ; le séisme de l'Histoire abolit la Bastille qui symbolise le joug et l'emprisonnement de l'humanité. Dans ce poème, le volcan et sa lave ne s'avèrent pas destructeurs — ce n'est pas une éruption de colère, mais de « joie ». Si *La fin de Satan* avait été achevée, l'éruption pacificatrice aurait remplacé à la fin le déluge de « La première page » de ce recueil. Ayant commencé par la destruction universelle qui n'a pourtant pas purifié la terre, le poète achève ce recueil par une autre catastrophe, cette fois, pacificatrice et sans violence. La Révolution est aussi transformée en catastrophe métaphysique¹⁴⁴.

Dans *William Shakespeare*, Hugo écrit, à propos du XIX^e siècle et de ses hommes : « [I]es penseurs de ce temps, les poètes, les écrivains, les historiens, les orateurs, les philosophes, tous, tous, tous, dérivent de la Révolution française¹⁴⁵. » Ils sont des hommes-volcans :

Ils avaient au fond de leur conscience un soulèvement d'idées mystérieuses ; l'ébranlement intime des fausses certitudes leur troublait l'âme ; ils sentaient trembler, tressaillir, et peu à peu se lézarder leur sombre surface de monarchisme, de catholicisme et d'aristocratie. Un jour, tout à coup, brusquement, le gonflement du vrai a abouti, l'éclosion a eu lieu, l'éruption s'est faite, la lumière les a ouverts, les a fait éclater, n'est pas tombée sur eux, mais, plus beau prodige, a jailli d'eux, stupéfaits, et les a éclairés en les embrassant. Ils étaient cratères à leur insu¹⁴⁶.

¹⁴³ « Ange Liberté », *La Fin de Satan*, Hors de la terre III, II, vol. Poésie IV, p. 147.

¹⁴⁴ Au sujet de la dualité de la révolution chez Hugo, voir Guy Rosa, « Hugo et la Révolution », Groupe Hugo, le 26 juin, 2004 (<http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/doc/04-06-26Rosa.pdf>).

¹⁴⁵ *William Shakespeare*, III, II, vol. Critique, p. 433.

¹⁴⁶ *Ibid.*, III, II, p. 433-434.

De même, l'écrit politique de Hugo intitulé, dans Actes et Paroles, « La Liberté », décrit ainsi l'essentiel de la révolution :

Les révolutions ne créent point, elles sont des explosions de calorique latent, pas autre chose. Elles mettent hors de l'homme le fait éternel et intérieur dont la sortie est devenue nécessaire. C'est pour l'humanité une question d'âge. Ce fait, elles le dégagent ; on le croit nouveau parce qu'on le voit ; auparavant on le sentait¹⁴⁷.

Certes, la révolution n'invente pas une nouvelle société, mais elle peut changer sa configuration. *Quatrevingt-Treize*, compare une formation de la partie politique à la formation géologique qui s'ensuit d'une éruption :

L'Évêché était une de ces formations révolutionnaires pareilles aux formations volcaniques ; l'Évêché contenait de tout, de l'ignorance, de la bêtise, de la probité, de l'héroïsme, de la colère et de la police¹⁴⁸.

Le volcan révolutionnaire aussi revêt de la nature créatrice ; dans l'imaginaire de Hugo, il est associé à la fournaise et à la forge :

En même temps qu'elle [la Convention] dégageait de la révolution, cette assemblée produisait de la civilisation. Fournaise, mais forge. Dans cette cuve où bouillonnait la terreur, le progrès fermentait. De ce chaos d'ombre et de cette tumultueuse fuite de nuages, sortaient d'immenses rayons de lumière parallèles aux lois éternelles¹⁴⁹.

La lave du volcan fait fondre tous pour tout refaire. Le Déluge, entraîné par une force divine et mystérieuse, engloutit le monde entier pour faire table rase. Au contraire, le volcan évoque l'énergie comprimée qui tend à ouvrir une issue. L'éruption hugolienne est un reversement de l'intérieur et de l'extérieur, le reflux de l'idéal interne recouvrant la réalité superficielle.

¹⁴⁷ « La Liberté », lettre à Clément Duvernois du 19 mars 1866, vol. Politique, p. 574.

¹⁴⁸ *Quatrevingt-Treize*, II, I, 2, vol. Roman III, p. 866.

¹⁴⁹ *Ibid.*, II, III, 9, p. 904.

5. Au-delà de la ruine

(1) Les bornes

Les ruines dans l'œuvre de Hugo sont tantôt des passages, tantôt comme des bornes. L'Acte V de *Marion de Lorme* met en scène des ouvriers qui font une brèche dans les murs de la prison, et cette brèche est la seule possibilité d'évasion du prisonnier. Marion, en cherchant à sauver la vie de Didier enfermé dans cette prison, obtient le droit de passer par là ; mais sa tentative se soldera par un échec et Didier n'en sortira que pour mourir. Dans cette pièce, la toute puissance de Richelieu est représentée par son droit d'ouvrir une brèche dans les murs et d'y passer à sa volonté. Dans la dernière scène, ce personnage sort de la brèche qu'il a fait préparer pour lui-même, montant sur sa litière pour voir l'exécution des prisonniers, Didier et Saverny. Richelieu est caché derrière des rideaux de sorte que personne ne puisse le voir, et l'on n'entend que sa voix – son apparition est mystérieuse.

Dans la pièce de théâtre, *Mangeront-ils ?*, le décor d'un mur à moitié effondré divise en deux l'espace théâtral. L'église en ruine est un asile offert à ceux qui s'évadent. Une fois dans son enceinte, leur vie est sauvée, car aucune loi ne peut profaner ce lieu¹⁵⁰ : à l'intérieur des murs se trouve un espace de la vie, l'extérieur, la mort. Cependant, cette église comporte une ambiguïté — de même que la cathédrale de *Notre-Dame de Paris* — elle se présente à la fois comme asile et comme prison. Les hommes sont protégés à l'intérieur, mais aucune sortie n'est possible pour continuer de vivre. L'auteur de *Mangeront-ils ?* précise : « Autour de la ruine, un mur bas, croulant, aisé à enjamber, plutôt parapet que muraille¹⁵¹. » Un seul pas suffit pour le franchir.

Le mur de *Mangeront-ils ?* renvoie à d'autres pièces, *Le roi s'amuse* et *Marie Tudor*, dans lesquels les indications scéniques mentionnent de vieux parapets en ruine, au bas desquels coulent la Seine (*Le roi s'amuse*) et la Tamise (*Marie Tudor*) – et les

¹⁵⁰ Le thème de l'asile figurant dans *Notre-Dame de Paris* est reproduit de la sorte dans cette pièce de théâtre. Cependant, dans le roman, l'asile n'est pas complètement ouvert, et c'est seulement Quasimodo, qui, grâce à ses facultés surhumaines, peut arracher la Esmeralda des mains de son bourreau, afin de la conduire à l'asile de la cathédrale.

¹⁵¹ *Mangeront-ils ?*, *Théâtre en liberté*, vol. Théâtre II, p. 457.

eaux y représentent, d'une manière allusive, un espace de la mort¹⁵². Dans *Le rois s'amuse*, le fleuve est l'endroit destiné à engloutir Blanche assassinée – Saltabadil, après l'avoir tuée, compte l'y plonger ; dans *Marie Tudor*, Fabiani qui a tué un juif tente de le jeter dans la Tamise. Les parapets en ruine, décors soigneusement précisés par l'auteur, marquent symboliquement la fragilité de la frontière entre la vie et la mort. Hugo va plus loin. *Mangeront-ils ?* finit par jouer avec cette frontière. Le roi, à cause de la prophétie d'une sorcière, croit que son propre destin est lié à celui d'Aïrolo, un voleur ; et ce dernier, qui connaît la croyance du roi, monte sur le « parapet » – ce dernier se trouve, d'un côté, face à la forêt, de l'autre, face à la mer, au-dessus d'un grand précipice. Et Aïrolo, pour s'amuser et faire peur au roi, fait semblant de se jeter dans l'abîme¹⁵³.

Ainsi, Hugo met en scène la frontière entre les vivants et les morts, avec une forme concrète d'un mur de séparation. Cependant, la plupart du temps, ce mur n'est à peine perceptible que par l'inaccessibilité même de l'au-delà. Dans *Pyrénées*, le voyageur qui est entré dans une sépulture exprime ses émotions devant les cadavres momifiés :

Si nos oreilles n'étaient pas trop grossières pour entendre leur parole [la parole des morts], si Dieu n'avait pas mis entre eux et nous le mur infranchissable de la chair et de la vie, que nous diraient-ils¹⁵⁴ ?

L'homme est emmuré dans sa propre vie. Mais, il ne s'agit pas exactement de la métaphore courant du corps qui est, pour l'homme, une prison¹⁵⁵ — la limite de l'être humain chez Hugo concerne plutôt le domaine du savoir.

¹⁵² On sait d'ailleurs que le thème de la mort est inséparable de celui des eaux dans les œuvres de Hugo.

¹⁵³ Le particulier de cette pièce est que les murs en ruine, toujours présent sur la scène, joue encore un autre rôle : il sert de frontière entre la scène et le spectateur. L'indication scénique nous montre clairement l'intention de Hugo à cet égard. Aïrolo marche très souvent derrière la ruine, à moitié caché, de sorte à écouter parler les autres personnages, sans être vu ; et ce faisant, il apparaît, disparaît, puis réapparaît à nouveau aux yeux du spectateur. Or, entre le théâtre et le spectateur, il existe effectivement une frontière ; mais le décor des ruines, qui se présente comme une seconde limite, semble faire reculer et affaiblir la première, par sa propre présence, ainsi que par sa forme délabrée et écroulée.

¹⁵⁴ *Les Pyrénées*, vol. Voyage, p. 772.

¹⁵⁵ L'idée de Hugo dépasse souvent ce dualisme du corps et de l'âme, dans la mesure où il entend, par la « vie », non seulement la chair, mais aussi l'activité spirituelle.

L'homme est-il condamné à vivre sans pouvoir franchir les bornes qui le circonscrivent ? La question de la limite humaine se pose constamment dans la trilogie poétique d'après l'exil, *La Légende des siècles, première série, La Fin de Satan*, et *Dieu*. Le poème « Plein ciel » de *La Légende des siècles* empêche à mi-chemin l'ascension de l'arche aérienne. *La Fin de Satan* décrit l'échec de Nemrod qui, partant de la terre, tente de conquérir le ciel. Un fragment de *Dieu* dit :

Hommes, le limité doit vivre en sa limite ;
Hommes, l'être fini doit vivre dans sa fin ;
[...]
Vous êtes enfermés dans un cercle, la vie.
Restez-y. Tout effort qui va trop haut, dévie¹⁵⁶.

Et l'« esprit Humain » de *Dieu* se nomme « Limite » :

Je suis l'esprit Milieu ; l'être neutre qui va
Bas sans trouver Iblis, haut sans voir Jéhovah ;
Dans le nombre, je suis Multitude ; dans l'être,
Borne. Je m'oppose, homme, à l'excès de connaître,
De chercher, de trouver, d'errer, d'aller au bout ;
Je suis Tous, l'ennemi mystérieux de Tout.
Je suis la loi d'arrêt, d'enceinte, de ceinture
Et d'horizon [...]
C'est moi qui dis : – Voici ta sphère. Attends. Arrête.
[...]
Je me nomme Limite et je me nomme Centre.
Je garde tous les seuils de tous les mondes. Rentre. –
Tout est par moi saisi, pris, circonscrit, dompté.
Je me défie, ayant peur de l'extrémité,
De la folie un peu, beaucoup de la sagesse¹⁵⁷.

Etant le « Centre », l'esprit Humain n'arrive jamais à l'extrémité. Il domine tous les domaines du monde mais tous les savoirs qu'il obtiendrait ne peuvent être que partiels. L'essence de l'esprit humain ne permet pas d'atteindre le savoir du Tout.

Dans le même recueil, la parole du hibou également suggère par l'image architecturale la limite imposée aux êtres humains. Le monde limité des êtres humains est imaginé dans ce recueil à travers la forme d'un édifice:

¹⁵⁶ *Dieu* (Fragments)-I, vol. Chantier, p. 439.

¹⁵⁷ *Dieu*, Le seuil du gouffre, [L'Esprit humain], vol. Poésie IV, p. 579.

les objets. Le poète des *Contemplations* dit : « Nous sommes au cachot ; la porte est inflexible »¹⁶². *Les Années funestes* exprime une même idée :

J'applique mon oreille à travers mon cachot
Contre la conscience énorme de là-haut.
Et j'écoute. Et, pensif, je fuis, et solitaire,
Je m'envole. Quiconque a pour prison la terre,
À pour évasion le ciel. [...] ¹⁶³.

Le fragment intitulé « Bastille », la dernière partie inachevée de *La Fin de Satan*, commence par décrire le temps cachot :

Dans ce lieu morne,
La minute est bourreau, l'heure est épouvantail.
Une horloge apparaît au-dessus du portail.
Autour du cadran triste, une chaîne est sculptée,
Cercle affreux, chaîne énorme à lier Prométhée,
Elle entoure le temps, et monstrueuse à voir,
Saisit par ses deux bouts, au bas du fronton noir,
Une statue étrange et morne, prisonnière
Qui grince et fait effort pour sortir de la pierre ;
La statue a deux fronts, l'un jeune et l'autre vieux ;
Sur le cadran, rouillé par l'hiver pluvieux,
L'aiguille, résumant dans une heure une vie,
Par la chaîne toujours à tous ses pas suivie,
Part du jeune homme et vient aboutir au vieillard.
Lugubre, elle paraît marcher sous un brouillard ;
On croit voir l'affreux doigt de la bastille sombre
Montrant ce qu'elle fait du prisonnier dans l'ombre,
Et disant – C'est ici que les pas sont tremblants,
Et que les cheveux noirs deviennent cheveux blancs ¹⁶⁴.

Cette prison, qui est à la fois réelle et irréelle, incarne le passage du temps : le temps se construit en prison. La Bastille, construction réelle, a été détruite en 1879 ; dans *La Fin de Satan*, la révolution absolue et finale doit anéantir la Bastille métaphysique, toute la prison de l'humanité. Mais est-elle donc destructible ? La « Bastille » apparaissant dans ce poème est un revenant puissant du passé et de la

¹⁶² « Pleurs dans la nuit », *Les Contemplations*, VI, 6, vol. Poésie II, p. 475.

¹⁶³ *Les Années funestes*, III, vol. Poésie IV, p. 712.

¹⁶⁴ *La Fin de Satan*, [La Bastille], vol. Poésie IV, p. 149-150.

misère ; et cette ruine est, du même coup, la figure du temps en tant que tel. *La Fin de Satan*, qui a cherché de décrire le devenir ruine de la « Bastille », a été mené à l'inachèvement — probablement par l'impossibilité même de sa propre finalité.

Dans l'œuvre de Hugo, le mur est à la fois un emblème de la fatalité qui pèse sur les êtres vivants, et une construction proprement humaine. Le poème « La Conscience » de *La Légende des siècles, première série* peut être lu comme l'Histoire de la construction humaine. Caïn, ayant tué son frère Abel, est poursuivi par l'œil immense. Lui et sa famille qui vivaient tout d'abord en plein air, prennent la fuite. Afin de se protéger de l'œil qui le regarde, Caïn demande tout d'abord à Jubal d'étendre pour lui sa « toile de tente »¹⁶⁵ ; on étend alors une « muraille flottante »¹⁶⁶ qui le recouvre ainsi que sa famille. Cependant, comme l'œil continue de suivre Caïn, Jubal lui propose de construire une « barrière » ; ainsi, « il f[ait] un mur de bronze et m[et] Caïn derrière »¹⁶⁷. » Mais l'œil le suit toujours. Enfin, Tubalcaïn, premier forgeron de l'Histoire, construit la ville entourée d'une enceinte pour protéger Caïn de ce regard :

Et Caïn dit : « Cet œil me regarde toujours ! »
Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours
Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle.
Bâtissons une ville avec sa citadelle,
Bâtissons une ville, et nous la fermerons ».
Alors Tubalcaïn, père des forgerons,
Construisit une ville énorme et surhumaine.
[...]
Le granit remplaça la tente aux murs de toiles,
On lia chaque bloc avec des nœuds de fer,
Et la ville semblait une ville d'enfer ;
L'ombre des tours faisait la nuit dans les campagnes ;
Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des montagnes ;
Sur la porte on grava : « Défense à Dieu d'entrer »¹⁶⁸. »

Le voyage de Caïn représente la marche de l'humanité hors du progrès – Caïn s'égaré ; ou plutôt celle dans un sens inverse du progrès – Caïn font construire des murs de plus en plus épais et solide, pour s'éloigner autant que possible de Dieu. Ces murs

¹⁶⁵ « La conscience », *La Légende des siècles, Première série*, I, II, vol. Poésie II, p. 577.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

inventés par les hommes sont des constructions inutiles, ruines ; ils sont, pour le progrès, des obstacles. L'Histoire humaine, représentée par le voyage de Caïn, est ainsi un entassement continu des ruines.

Ainsi, dans l'univers hugolien, les murs apparaissent parfois comme les bornes qui circonscrivent les êtres humains. La vision de ces murs chez Hugo lui permet d'englober l'humanité entière et de penser l'irréel, sortie de ce monde clos, sous un aspect concrète et réel.

(2) Le bord de l'infini

L'homme est un être limité ; mais cette limite en tant que telle n'est guère perceptible que sous la plume du poète. Comme le dit *Dieu*, l'« esprit Humain » est le « Centre » qui ne touche jamais le bord ; l'expansion du possible pour les hommes ne sait que renouveler la limite — elle recule mais ne s'efface pas. Mais il arrive que cette limite, essentiellement invisible et imperceptible, fasse une brusque apparition dans l'œuvre de Hugo. Le passage de *L'Homme qui rit* consacré à la description de la vaste plaine en neige où se trouve un cadavre pendu dit :

L'illimité, borné par rien, ni par un arbre, ni par un toit, ni par un passant, était autour de ce mort. Quand l'immanence surplombant sur nous, ciel, gouffre, vie, tombeau, éternité, apparaît patente, c'est alors que nous sentons tout inaccessible, tout défendu, tout muré. Quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable¹⁶⁹.

Le mur qui entoure les hommes n'est rien d'autre que l'existence de l'immanence. Le cadavre du pendu, « ruine d'âme »¹⁷⁰, découvre la matérialité du corps humain, mais en même temps, cet être-objet mis au beau milieu d'une plaine donne à voir l'existence de quatre murs de l'infini, comme le prisme donne à voir les constituants de la lumière. Le même roman dit encore :

Le naufrage, c'est l'idéal de l'impuissance. Être près de la terre et ne pouvoir l'atteindre, flotter et ne pouvoir voguer, avoir le pied sur quelque chose

¹⁶⁹ *L'Homme qui rit*, I, I, 5, vol. Roman III, p. 389.

¹⁷⁰ *Ibid.*

qui paraît solide et qui est fragile, être plein de vie et plein de mort en même temps, être prisonnier des étendues, être muré entre le ciel et l'Océan, avoir sur soi l'infini comme un cachot, avoir autour de soi l'immense évasion des souffles et des ondes, et être saisi, garrotté, paralysé, cet accablement stupéfie et indigne¹⁷¹.

L'Homme qui rit indique, à plusieurs reprises et d'une manière variée, que l'homme est un être « muré ». Le visage artificiellement détruit de Gwynplaine et la cécité de Dea mettent en relief, hyperboliquement, les limites proprement humaines de la chair et de l'ignorance.

Si la misère humaine pouvait être résumée, elle l'eût été par Gwynplaine et Dea. Ils semblaient être nés chacun dans un compartiment du sépulcre ; Gwynplaine dans l'horrible, Dea dans le noir¹⁷².

[...]

Gwynplaine était emprisonné dans sa difformité, mais avec Dea. [...] Il y avait entre eux et le monde des vivants une muraille. Tant mieux. Cette muraille les parquait, mais les défendait¹⁷³.

La muraille qui entoure les être humains sépare les deux mondes, mortel et immortel, éphémère et éternel ; elle est la frontière. Le fragment de *Dieu* décrit ainsi l'éternité par l'image d'un mur :

Sous un souffle inconnu, les êtres quels qu'ils soient
Ceux que notre esprit touche et ceux que vos yeux voient,
Atomes, univers, races, soleils dorés,
En foule, épars, perdant leur forme par degrés,
Flottent, passent, s'en vont, sans but, sans loi, sans borne,
Lugubrement, au bas de l'éternité morne,
Ainsi qu'une fumée erre le long d'un mur ;
[...] ¹⁷⁴.

Le poème « Ce que dit la bouche d'ombre », seule, la mort peut ouvrir des brèches dans ce mur pour que l'esprit s'évade de ce monde clos :

¹⁷¹ *Ibid.*, I, II, 15, p. 432.

¹⁷² *Ibid.*, II, II, 2, p. 534.

¹⁷³ *Ibid.*, II, II, 10, p. 556.

¹⁷⁴ *Dieu* (Fragments)-I, vol. Chantier, p. 571.

Les mondes, dans la nuit que vous nommez l'azur,
Par les brèches que fait la mort blême à leur mur,
Se jettent en fuyant l'un à l'autre des âmes¹⁷⁵.

Le mur qui enferme les être vivants est voué à être un jour troué par la mort.
Dans *Dieu*, elle n'est rien d'autre que l'ouverture de l'infini :

Le mystère, à présent sans clef, sans déchirure,
Clos, fermé par la nuit, la sinistre serrure,
T'apparaît, recouvrant on ne sait quel écrou,
Barré, farouche, ayant tout l'azur pour verrou ;
Ton cadavre en tombant défonce cette porte.
Le ciel noir plie et s'ouvre au poids de la chair morte.
L'homme entre enfin au gouffre exécration ou béni
Par la fente que fait la mort à l'infini¹⁷⁶.

Dans *Les Misérables*, M. Myriel se rend à la prison pour s'entretenir avec un condamné à mort, la veille de son exécution. Le narrateur du roman, à travers l'optique quasiment assimilée à ce condamné, l'effondrement graduel d'un « mur » de la vie :

Cet homme allait mourir désespéré. La mort était pour lui comme un abîme. Debout et frémissant sur ce seuil lugubre, il reculait avec horreur. Il n'était pas assez ignorant pour être absolument indifférent. Sa condamnation, secousse profonde, avait en quelque sorte rompu çà et là autour de lui cette cloison qui nous sépare du mystère des choses et que nous appelons la vie. Il regardait sans cesse au dehors de ce monde par ces brèches fatales, et ne voyait que des ténèbres. L'évêque lui fit voir une clarté¹⁷⁷.

Les parois fragiles qui enfermaient la vie commencent à s'écrouler, comme si le tremblement intérieur de cet homme brisait les murs extérieurs de son être. Quand l'homme fait face à l'au-delà, il est toujours seul ; dès lors, la cloison d'une vie équivaut un monde entier. La mort d'un homme n'est rien d'autre que l'effondrement d'un monde ; à ce moment s'effectue le dévoilement du mystère par la lumière. La description de cette scène est ainsi ouverte à la dimension cosmique.

Si la clarté se trouve au-delà des murs de la vie, son intérieur n'est que

¹⁷⁵ « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, II, VI, 26, vol. Poésie II, p. 547.

¹⁷⁶ *Dieu*, Le seuil du gouffre, [VIII], vol. Poésie IV, p. 606.

¹⁷⁷ *Les Misérables*, I, 2, vol. Roman II, p. 15.

l'ombre. Ces murs, ruines, permettent parfois d'entrevoir la lumière qui appartient à un autre monde, ciel, le registre d'absolu. Dans le poème « Le mendiant » des *Contemplations*, à travers les haillons du pauvre, une ruine, le poète voit la lumière d'en haut¹⁷⁸. Par un jour d'hiver, le poète reçoit chez lui un mendiant, et il contemple cet homme qui fait sécher ses habits mouillés devant la cheminée :

Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,
Étalé largement sur la chaude fournaise,
Piqué de mille trous par la lueur de braise,
Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé
D'où ruisselaient la pluie et l'eau des fondrières,
Je songeais que cet homme était plein de prières,
Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
Sa bure où je voyais des constellations¹⁷⁹.

Les trous des haillons dévoilent la matérialité des choses vouées à la destruction. Mais dans le même temps, c'est par ces lacunes que la lumière arrive aux yeux du poète. Par cette clarté d'en haut, le haillon se transforme en ciel de nuit, et transcende sa matérialité. Dans ce poème la transformation de la matière en non-matière reflète et complète le statut de ce mendiant. Car, ce dernier est l'être qui se situe entre les hommes et Dieu ; c'est celui qui attend « Un rayon du ciel triste, un liard de la terre / Tendait les mains pour l'homme et les joignant pour Dieu ». (« Le mendiant », *Les Contemplations*, II, Aujourd'hui, V, 11, vol. Poésie II, p. 440.) Sa vie se trouve entre les deux différentes sortes de lumière et il les associe toutes deux : la lumière d'en haut et l'étincellement sourd des monnaies d'en bas. Il reçoit des aumônes de la part des hommes, puis les remet à Dieu, à travers sa vie et sa prière. Les habits déchirés et troués du mendiant accordent précisément à la fonction de cet homme.

Les ruines hugoliennes se trouvent ainsi entre la terre et le ciel, la matière et la non-matière, réelles et irréelles. Cette qualité des ruines accorde à la nature des étoiles dans l'œuvre de Hugo. Le fragment de *Dieu* dit :

¹⁷⁸ D'ailleurs, la vie de l'homme est comparable à un haillon : « La vie est un torchon orné d'une dentelle. » (*Tas de pierres, Dernier Gerbe*, vol. Poésie IV, p. 914.)

¹⁷⁹ « Le mendiant », *Les Contemplations*, II, Aujourd'hui, V, 11, vol. Poésie II, p. 440.

Ô triste larve nuit, face des sombres voiles
Qui traînes tes haillons noirs et troués d'étoiles,
Sibylle de l'abîme et du vieil antre ciel¹⁸⁰,

Les étoiles sont des trous lumineux qui assimilent la nuit aux ruines ; les constellations, qui sont la lumière aux yeux des hommes, sont en réalité un tas de pierres scintillant (« [...] tous ces tas de pierreries / Qu'on nomme constellation, [...] »¹⁸¹. »). La constellation des étoiles constitue une tour de Babel dans l'espace hugolien :

Quel Zorobabel formidable,
Quel Dédale vertigineux,
Cieux ! a bâti dans l'insondable
Tout ce noir chaos lumineux ?
Soleils, astres aux larges queues,
Gouffres ! ô millions de lieues !
Sombres architectures bleues !
Quel bras a fait, créé, produit
Ces tours d'or que nuls yeux ne comptent,
Ces firmaments qui se confrontent,
Ces Babels d'étoiles qui montent
Dans ces Babylones de nuit¹⁸² ?

Ces Babels cosmiques suscitent des images contradictoires, de sorte qu'elles transcendent toutes les catégories. Ce sont des édifices faits de « noir chaos », « sombres » et « bleus » ; mais en même temps, ce sont aussi des « tours d'or » et « lumineux ». Le fragment de *Dieu* décrit le double caractère de la constellation :

Vos constellations, vos astres, c'est de l'ombre.
Pour vous c'est la lueur au plafond du cachot.
Vous les apercevez d'en bas, et nous d'en haut.
Nous disons : qu'est-ce donc que toute cette cendre
De cailloux noirs, là-bas, où nous n'osons descendre ?
Et Dieu nous dit : cela s'appelle les soleils.
Nous ne touchons jamais du bout de nos orteils
Ce tas d'astres, du gouffre effrayantes algèbres,
Taches de notre azur, splendeurs de vos ténèbres,

¹⁸⁰ *Dieu* (Fragment), vol. Chantiers, p. 528.

¹⁸¹ « *Magnitudo parvi* », *Les Contemplations*, I, III, 30, vol. Poésie II, p. 385.

¹⁸² *Ibid.*, p. 374.

Ces soleils
constellations
Qui sont dans nos rayons des yeux d'obscurité
Sont un lumineux crible en vos lugubres voiles ;
Et comme par des trous, par toutes ces étoiles
Vous voyez notre jour, nous voyons votre nuit¹⁸³!

Le tas de pierres se trouve entre les deux mondes séparés, constituant ainsi une sorte de barrière. Cependant, étant donné que ses amas sont des trous, ils se présentent comme le seul passage possible qui ferait communiquer le ciel avec la terre. Les ruines d'en haut appartiennent à la fois à Dieu et à l'univers humain. Penser les ruines chez Hugo n'est rien d'autre que penser le bord de l'infini.

Conclusion

Chez Hugo, les choses détruites sont souvent monstrueuses et menaçantes, mais elles possèdent en même temps la force évocatrice de l'idéal ou de l'absolu. Menaçantes, parce qu'elles demeurent là, sans jamais être réparées. Elles sortent ainsi de l'éternel cycle de destruction-construction et suggèrent la ruine finale, destin de tout ce qui est monumental et figé, entassement pensant de la misère et de la souffrance. Les ruines hugoliennes, difformes, n'ayant plus ou n'ayant pas encore de forme complète, symbolisent à la fois les passés détruits et des embryons de l'avenir. La destruction, créatrice des ruines, est dans le même temps un puissant agent de transformation ; révélatrice de la vérité, la destruction peut devenir moteur du progrès.

Le progrès hugolien n'est pas linéaire ni progressif, il est brusque. L'humanité a à peine progressé en six mille ans l'Histoire : la Révolution est le pas de géant qui fait sortir l'humanité de tous les passés et la fait entrer soudainement dans l'avenir idéal. C'est pourquoi, dans l'œuvre de Hugo, le progrès est assimilé à la mort, et réciproquement. Le progrès est un seul phénomène définitif, et il n'y a pas de mort qui ne s'accompagne pas de renaissance. Hugo conçoit la vie humaine et l'humanité entière comme entourées de murs infranchissables. Mais son écriture donne à penser que ces

¹⁸³ *Dieu* (Fragments)-I, vol. Chantier, p. 448.

murs peuvent tomber en ruine, et que leur effondrement fait apparaître la vérité de l'au-delà, en rendant possible le savoir du Tout.

Conclusion générale

Par leur récurrence dans les écrits de Hugo et par la grande variété de leur caractère, il est indéniable que les ruines occupent une place singulière dans son imagination. Si le thème des ruines n'est pas alors entièrement nouveau dans l'histoire de la littérature, il a cependant une place singulière dans la culture du XIX^e siècle, où se succèdent les spectacles des ruines, que ce soit dans le domaine architectural ou d'un point de vue politique. Les ruines dans l'œuvre de Hugo reflètent naturellement son regard sur le siècle, sa pensée sur l'Histoire, et sa réflexion philosophique sur la loi universelle qui engendre le progrès. Loin d'être un simple décor, les ruines hugoliennes sont porteuses d'idées ; mieux encore, elles sont des idées qui se sont construites en objets. Notre examen des ruines hugoliennes, et l'observation de leur spécificité, ont tenté de mettre en valeur le dynamisme existant entre la pensée de Hugo et son œuvre, sa conception du monde et son propre univers poétique. La pensée philosophique de l'écrivain n'est jamais indépendante de sa création littéraire, et réciproquement, la littérature s'offre parfois comme lieu privilégié pour la pensée.

Les ruines chez Hugo, jamais stables, avec leur forme indéfinie, sont la vision la plus suggestive de sa pensée de l'insaisissable. Elles ne sont plus des prétextes pour la méditation poétique, mais des notions en tant que telles, revêtues d'une étonnante matérialité.

On ne peut pas penser les ruines sans penser le temps. Le travail du temps les fait apparaître ; elles ne se présentent que par le temps et dans le temps. Traditionnellement, dans la culture occidentale, le mur écroulé des ruines évoquait le passage du temps ; il était un indice de la fugacité des œuvres humaines. Or pour Hugo, les ruines ne se présentent pas comme choses éphémères, mais comme la figure du temps en tant que tel ; c'est la pure notion du temps qui se donne à voir sous la forme des ruines. Dans ses écrits se trouvent deux sortes de ruines. Les premières sont sans cesse creusées par l'usure, les secondes continuent de s'entasser à l'infini. Mais croissantes ou décroissantes, elles ne demeurent jamais dans le même état. Chez Hugo, tantôt le temps s'entasse comme un tas de pierres, tantôt il est perçu comme des morceaux qui s'écroulent progressivement d'un énorme bloc. Il apparaît dans son univers comme la matière, dure et consistante.

Les ruines hugoliennes incarnent la force mystérieuse du temps, à la fois constructrice et destructrice. Débris d'édifice, elles sont assimilées par Hugo à une construction inachevée. Elles désignent la fin et le commencement, le chaos et l'embryon, tout ce qui était dans le passé, et tout le possible dans l'avenir. Rien sur la terre n'échappe au temps, et les hommes ne

font pas exception ; exposés sans cesse à la destruction, ils partagent le destin des ruines. Dans les ouvrages de Hugo, des personnages romanesques aussi bien que l'auteur lui-même sont souvent identifiés aux ruines ; et cette assimilation imaginaire annule la différence entre l'homme et les choses. Il y a des êtres vivants qui ne sont que des ruines ; des objets inertes, au contraire, s'animent sous le travail du temps.

Si les ruines hugoliennes représentent le temps et, plus exactement, le concrétisent, elles participent aussi à la nature du vivant. Ecroulées et délabrées, les ruines sont associées en général à la décadence et à la mort, alors que Hugo y voit une vitalité. Loin d'être désertes et inutiles, les ruines hugoliennes sont souvent habitées. Elles abritent des fourmillements d'êtres en marge de la société, monstrueux ou mystérieux ; elles permettent d'entrevoir la région où se mêlent les vivants et les spectres, le monde ici-bas et l'au-delà. Espace plein de vie, les ruines hugoliennes vivent la seconde vie d'un édifice. Abandonnées par les hommes, elles retournent à la nature, et s'incorporent au monde du vivant ; objets en phase de transition qui évoquent ainsi le cycle de la renaissance, elles sont pour Hugo à l'intersection de la vie et de la mort.

Pour Hugo, les configurations de la nature sont de vraies constructions, et dans sa pensée, par un rapprochement des ruines naturelles avec celles des ouvrages humains, les vicissitudes des civilisations viennent s'intégrer dans le grand système de la nature. Exposés à tout moment à la force destructrice des éléments, les édifices de la nature, continuent à se désagréger, ce qui n'empêche pas pour autant qu'ils conservent leur forme originelle ; ils se reconstruisent eux-mêmes par cette destruction continuelle. Si les rochers de la côte de l'océan perdent des fragments sous l'effet de la morsure des flots, une autre destruction leur rendra quasiment la même forme ; la montagne éboulée reprend la même apparence par un nouvel-éboulement. Au contraire, les œuvres humaines une fois détruites ne savent pas se reconstruire par elles-mêmes et sont destinées à la dégradation. Mais aux yeux de Hugo, après la destruction des anciennes constructions, de nouvelles ne tardent pas à être construites ; ces ruines, en disparaissant, annoncent les constructions à venir. Dans l'œuvre de Hugo, les débris dispersés sont récupérés pour construire un autre objet ; ils sont recyclés et réutilisés : les ruines impliquent la reviviscence.

Les ruines chez Hugo assimilent ainsi tous les êtres et les objets, universellement pris dans le temps qui les anime et les détruit, puis les reconstruit ou les ressuscite. Cette force assimilatrice des ruines affecte jusqu'au domaine du savoir. Dans l'œuvre de Hugo nombreux sont les édifices détruits porteurs d'inscriptions indéchiffrables qui ne révèlent jamais leur identité précise. Les débris d'une construction, s'amenuisant, y apparaissent souvent comme

des énigmes, propres à mettre en faillite le savoir des hommes. Les ruines ne sont plus alors une source d'érudition archéologique, elles indiquent seulement l'impossibilité du savoir et l'existence d'un inconnu qui est au-delà du savoir humain. Au lieu de s'offrir le savoir, les ruines hugoliennes, objets réels ou imaginaires, ouvrent au non-savoir.

Or c'est cette inaccessibilité même au savoir qui suscite la quête intellectuelle. Tant que les hommes n'auront pas atteint le savoir absolu, leur recherche ne s'arrêtera pas. Cependant, une brîbe de savoir acquis met en lumière les sphères obscures qui l'entourent, et il y a ainsi autant de choses connues que d'inconnues. Les savoirs et non-savoirs continuent à s'accumuler sans fin au cours de l'Histoire. C'est pourquoi la totalité des productions du travail humain est imaginée par Hugo comme un entassement babélique, tas de pierres grandissant. Les pierres des ruines, les plus éloignées de Dieu dans l'« échelle des êtres », franchissent la frontière entre la matière et la non-matière, jusqu'à ce qu'elles deviennent le symbole du savoir humain. Dans cette idée, l'accumulation des savoirs ne diffère pas d'un amas de pierres.

Les ruines chez Hugo sont donc loin d'être des objets simples ; elles impliquent toujours la contradiction. Habituellement, ce sont des constructions inutiles et mortes ; Hugo, lui, les conçoit aussi comme des objets « vivants » qui suggèrent la reconstruction et la renaissance. Elles apparaissent dans ses écrits, à la fois comme des amas d'édifices en voie d'anéantissement et comme des constructions en chantier et en développement. La valeur des ruines hugoliennes n'est pas fixée une fois pour toutes, parce qu'elles comportent des significations ambivalentes. L'écriture de Hugo élargit et renouvelle ainsi l'idée même de ruines. Dans son œuvre, les ruines se présentent comme lieu de rencontre et d'affranchissement d'idées contradictoires, et concrétisent de façon imagée les notions fondamentales du monde — le temps, la vie, et le savoir. L'archétype du monde hugolien se trouve dans les ruines. Elles sont chez Hugo une matrice qui rend possible la création de son propre univers. Les ruines deviennent la métaphore même de l'univers.

Les ruines sont des œuvres de la destruction. Selon Hugo, elles sont une trace de la destruction, et dans le même temps, une destruction pétrifiée en objet. Détruire et construire, ces deux actions opposées ne font qu'une chez Hugo. Il n'y a pas de destruction sans reconstruction, ni de construction sans destruction. Les hommes bâtissent un édifice en détruisant la nature ; c'est en défigurant la forme originelle de la création que l'homme parvient à créer son œuvre. Par l'acte de détruire, l'homme participe au mouvement universel de destruction-construction, et continue ainsi le travail divin. En ce sens, la destruction est synonyme de la création.

Hugo accorde ainsi une réelle positivité à la destruction par les hommes. Mais elle n'est créative que lorsqu'elle fonctionne comme agent de transformation des choses et du monde. D'ailleurs, la destruction, n'étant pas une action automatique, nécessite un sujet qui exerce la force et un objet qui la subisse ; et dans l'optique de Hugo, tous les êtres et les objets sont à la fois des mangeurs et des proies, des destructeurs et des objets à détruire. La destruction est donc la forme de ce lien, décisif et universel ; toutes les créations sont liées par la destruction, loi unificatrice de l'univers. Un prédateur assimile une proie, et ainsi il croît ; ce processus de « progrès », dans les écrits de Hugo, est mis en parallèle avec le progrès de l'humanité. Mais selon lui, seul l'homme sait se servir de la destruction pour la création du meilleur ; de là la différence entre le « progrès » dans le règne animal et végétal, et le progrès dans l'Histoire humaine.

Cependant, le progrès de l'humanité est parfois menacé par les hommes eux-mêmes ou par un destructeur naturel. La catastrophe naturelle intervient brusquement dans l'Histoire et détruit les ouvrages humains ; elle brouille la frontière entre les éléments et l'espace humain et dévoile l'impuissance de la civilisation devant la nature. Mais c'est dans la catastrophe où toutes les catégorisations sont bouleversées et disparaissent, que les hommes aperçoivent l'existence de l'absolu.

La pensée de la catastrophe, chez Hugo, est étroitement liée à la pensée du progrès. Le désastre peut paradoxalement contenir le progrès, s'il crée plus qu'il ne démolit. Si la destruction constructrice l'emporte sur la construction destructrice, un progrès aura lieu. Lorsque la construction destructrice l'emporte sur la destruction constructrice, l'Histoire régresse. Avec une même quantité de destruction et de construction, l'état reste stable, sans progrès ni déclin ; l'Histoire est alors cyclique. Mais, il n'y a pas d'Histoire sans destruction. Car, la ruine, mouvement simultanément destructeur et créateur, sous-tend le devenir de l'univers. Dans l'œuvre de Hugo, les ruines ne sont pas des restes du passé, immobiles et passifs. Ce qui s'oppose à la nature propre de cet univers, c'est le « bloc » hugolien, figé et indestructible, agglomérat imaginaire de la misère minéralisée et monumentalisée, production néguentropique des déchets de l'Histoire. Cependant ce bloc existe et fait partie de l'univers, à condition qu'il inclue le devenir ruine. Toutes les constructions — édifices de la nature, monuments humains, dogmes, mœurs, systèmes politiques — sont destinées à la ruine. Disloquées et décomposées, elles ne sont pourtant pas anéanties. Devenues ruines, elles s'effondrent et se dispersent ; mais elles se rassemblent à nouveau pour constituer un autre objet, et ainsi, l'écroulement d'une ruine annonce une nouvelle forme de construction à venir, et la destruction d'une ancienne société donne naissance à une nouvelle. Il n'y a pas

d'entropie pure sans néguentropie, ni de néguentropie sans entropie.

La destruction met les choses en chantier et commence à reconstruire. La ruine des ruines est donc un moteur de la transfiguration du monde. Mais, si le monde entier répète un mouvement de décomposition et de recomposition, il n'y aura jamais qu'une perpétuelle transition d'un état à l'autre. Car, dans un univers purement cyclique, aucun progrès n'est possible. Néanmoins, les écrits de Hugo montrent la possibilité d'une métamorphose qualitative de la société humaine, en accordant une autre vertu à la destruction. La force destructrice ne peut détruire que les choses destructibles ; c'est par là qu'elle fait apparaître ce qui est indestructible. La destruction fait s'écrouler les ruines-matières qui masquent la vérité, dont l'apparition est indispensable pour le progrès de l'Humanité — les hommes ne peuvent pas améliorer le monde sans savoir la vraie figure de la réalité ; s'ils ne reconnaissent pas l'idéal, ils ne l'atteindront jamais. La vérité jaillit des ruines lors de leur effondrement. C'est pour cette raison que, dans l'œuvre de Hugo, les monuments n'évoquent la vérité que lorsqu'ils sont devenus ruines. C'est en perdant la forme imposée par les hommes que les monuments deviennent dénonciateurs de la misère et révélateurs de l'idéal.

Les ruines, ici-bas, sont le milieu qui entoure les hommes et la limite qui les circonscrit. Faits de cette matière-ruine, les êtres vivants sont à eux-mêmes les bornes qui les séparent de Dieu. La nature de telles ruines est représentée par l'image d'un mur ; le mur figure la clôture du monde où se trouvent les êtres enfermés. Cependant, ce mur est promis à la ruine par la mort, et celle-ci permet de sortir de la matière et d'aller plus loin au-delà des ruines. La frontière infranchissable du monde implique donc une ouverture virtuelle d'un passage à l'inconnu. Penser la ruine chez Hugo n'est rien d'autre que penser les bords de l'infini.

Le devenir ruine qui hante l'imagination de Hugo est un noyau essentiel de sa création, qui structure son univers et engendre sa complication, son ampleur – surprenante diversité des ruines et de la ruine. Dans chaque ouvrage, un grain d'idée se développe et s'épanouit d'une manière différente, mais les arbres de ses idées se répondent. La vision de la ruine en Hugo est une énergie entropique qui dilate à l'infini son imagination, et dans le même temps, elle est une cristallisation néguentropique de ses idées éparses. L'essentiel des ruines et de la ruine hugoliennes consiste dans ce mouvement. Très dynamiques, elles sont le dynamisme en tant que tel qui unifie la création littéraire de Hugo et le devenir de l'univers.

Bibliographie

1. Œuvres de Victor Hugo

Œuvres complètes, éd. P. Meurice, G. Simon et C. Daubray, Paris, Imprimerie Nationale – Librairie Ollendorff puis Albin Michel, 1901-1952, 45 vol.

Œuvres complètes, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Club français du livre, 1967-1970, 18 tomes.

Œuvres complètes, éditées par le Groupe interuniversitaire de travail sur Victor Hugo sous le direction de J. Seebacher assisté de G. Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985-1991, réédition 2002, 15 vol.

Œuvres poétiques, éd. P. Albouy, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1968-1974, 3 vol.

Notre-Dame de Paris, éd. J. Seebacher, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975.

Notre-Dame de Paris, éd. J. Seebacher, « Livre de Poche », L.G.F., Paris, 1998.

Ruy Blas, éd. G. Rosa, « Livre de poche », L.G.F., 2000.

Le Rhin, lettres à un ami, éd. J. Gaudon, Imprimerie nationale, 1985, 2 vol.

Napoléon le Petit, préface de J. - M. Hovasse et notes de G. Rosa, Actes sud, 2007.

Les Châtiments, éd. G. Rosa, « Livre de poche », L.G.F., 1998.

La Légende des siècles, éd. J. Truchet, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1950.

La Légende des siècles, Première série, éd. C. Millet, « Livre de Poche », L.G.F., 2000.

Les Misérables, préface et notes de G. Rosa, commentaire de N. Savy, « Livre de Poche », L.G.F., 1988, 2 vol.

Les Travailleurs de la mer, éd. Y. Gohin, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1975.

Les Travailleurs de la mer, éd. D. Charles, « Livre de Poche », L.G.F., 2002.

Dieu (L'Océan d'en haut, Le Seuil du gouffre), éd. critique par R. Journet et G. Robert, Nizet, 1960-1961, 2 vol.

Correspondance familiale et écrits intimes, éd. J. Gaudon, Sh. Gaudon et B. Leuilliot, Robert Laffont, « Bouquins », t. I (1802-1828), 1988, et II (1828-1839), 1991.

2. Textes cités ou consultés

APOLLONIUS [Apollonios de Rhodes], *Argonautiques*, éd. par F. Vian et trad. par É. Delage, 1974-1981, 3 vol.

- BALZAC (Honoré de), *Le Cabinet des Antiques*, Garnier, 1958.
- BALZAC (Honoré de), *Le Curé de Tours ; Pierrette*, Garnier, 1961.
- BENARDIN de SAINT-PIERRE (Jacques-Henri), *Étude de la Nature*, éd. L. Aimé-Martin, Descrez, 1833.
- CHATEAUBRIAND (René de), *Essai sur les révolutions, Génie du christianisme*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- CHATEAUBRIAND (René de), *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Jean-Claude Berchet, « La pochothèque », L.G.F., 2003-2004, 2 vol.
- CUVIER (Georges), *Discours sur les révolutions de la surface du globe et sur les changements qu'elles ont produits dans le règne animal*, Christian Bourgois, « Epistémè », 1985.
- DELILLE (Jacques de), *Les Jardins*, A. Hiard, 1832.
- DIDEROT (Denis), *Salon III : Ruines et paysages. Salons de 1767*, éd. E. M. Bukdahl, M. Delon, et A. Lorenceau, Hermann, « Savoir : littérature », 1995.
- LANGLOIS (Eustache-Hyacinthe), *Essai historique et descriptif sur l'abbaye de Fontenelle ou de Saint-Wandrille et sur plusieurs autres monuments des environs*, Imprimerie de J. TASTU, 1827.
- GAUTIER (Théophile), *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1978.
- GRAINVILLE (Normand Jean-Baptiste Cousin de), *Le dernier homme*, Genève, Slatkine, 1976.
- HOUSSAYE (Arsène), « De la poésie, de la vapeur et du paysage », *L'Artiste*, 1842.
- HUGO (Abel), *La France pittoresque*, Delloye, 1835, 3 vol.
- HUGO (Abel), *Les Tombeaux de Saint-Denis, ou description historique de cette abbaye célèbre, des monuments qui y sont renfermés, et de son riche trésor* (Ouvrage publié en 1825 à Paris chez F.-M. Maurice sous le pseudonyme de J. A.****) .
- LAMARTINE (Alphonse de), *Œuvres poétiques*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1963.
- MAISTRE (Joseph de), *Œuvres*, éd. P. Glaudes, Robert Laffont, « Bouquins », 2007.
- MERCIER (Louis-Sébastien), *L'An 2440 : Rêve s'il en fut jamais*, France Adel, « Bibliothèque des utopies », 1977.
- MERCIER (Louis-Sébastien), *Songes et visions philosophiques*, texte établi, annoté et présenté par Jean-Claude Bonnet, Édition Manucius, « LITTÉRA », 2005.
- MICHLET (Jules), *Histoire de France*, Librairie classique de L'Hachette, 1833.
- MICHLET (Jules), *Le Peuple*, Flammarion, 1974.
- MICHLET (Jules), *Histoire du XIX^e siècle*, t. II, pp. 410-416.
- MICHLET (Jules), *La Mer*, Gallimard, « Folio », 1983.

MUSSET (Alfred de), *La Confession d'un enfant du siècle, Œuvres complètes en prose*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1960.

NODIER (Charles), *Œuvres complètes*, Genève, Slatkine, 1998, 4 vol.

NODIER (Charles), TAYLOR, et de CAILLIEUX, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, Didot, 1820-1846.

NOËL (François) et LA PLACE (Guislain), *Leçons françaises de littérature et de morale* (1^{ère} éd. 1804); sans cesse grossi de textes nouveaux, l'ouvrage en était, en 1842, à sa 41^e édition (Bruxelles, Société typographique belge).

OVIDIUS, *Metamorphoses*, éd. par William S. Anderson, Leipzig, B.G. Teubner, 1977. ;

OVIDE, *Métamorphoses*, (version en français) éd. Jean-Pierre Néraudau, trad. par Georges Lafaye, Gallimard, « Folio », 1992.

QUINET (Edgar), *Ahasvérus*, [Réimpression de l'édition de Paris-Londres, 1834], Slatkine, Genève-1982.

SAINTE-BEUVE, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'empire, cours professés à Liège en 1848-1849*, Garnier, 1948.

STAËL (Germaine de), *De l'Allemagne I, II*, Flammarion, 1968.

STAËL (Germaine de), *De la littérature*, Flammarion, 1991.

VALÉRY (Paul), *Œuvres II*, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1960.

VOLNEY (Constantin– François Chasseboeuf de La Giraudais, comte de), *Les Ruines, Méditations sur les révolutions des empires*, Édition d'aujourd'hui, 1976.

VOLTAIRE, *Candide*, suivi de *L'Histoire des voyages de Scarmentado* et de *Poème sur le désastre de Lisbonne*, « Livre de poche », LG.F., 1995.

VIGNY (Alfred de), *Œuvres complètes*, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1989.

VIRGILE, *Géorgiques*, trad. par H. Goelzes, Les Belles-Lettres, 1956.

3. Etudes sur Victor Hugo

(1) Livres

ALBOUY (Pierre), *La Création mythologique chez Victor Hugo*, José Corti, 1963.

ALBOUY (Pierre), *Mythographies*, José Corti, 1976.

BAUDOIN (Charles), *Psychanalyse de Victor Hugo*, Armand Colin, 1972.

BARRERE (Jean-Bertrand), *La fantaisie de Victor Hugo*, Klincksieck, 1972-1973.

BRIÈRE (Chantal), *Victor Hugo et le roman architectural*, Champion, 2007.

CHAMARAT (Gabrielle), *Un voyage dans le voyage : L'Orient dans le Rhin*, vol. 4 de « Victor Hugo et L'Orient », dir. Franck Laurent, Maisonneuve et Larose, 2001.

CHARLES (David), *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, PUF, « Écrivains », 1997.

GAUDON (Jean), *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969.

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo I : avant l'exil (1802-1851)*, Fayard, 2001.

HOVASSE (Jean-Marc), *Victor Hugo II : pendant l'exil (1851-1864)*, Fayard, 2008.

HUGET (Edmond), *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo [1], Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, Hachette, 1904.

JOURNET (René) et ROBERT (Guy), *Des Feuilles d'automne aux Rayons et les ombres*, Étude des manuscrits. Les Belles-Lettres, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 19, 1957.

LAFORGUE (Pierre), « Mythe, révolution et histoire. La reprise des *Misérables* en 1860 », dans *Gavroche : Etudes sur Les Misérables*, SEDES, 1994.

LAFORGUE (Pierre), *Victor Hugo et La Légende des siècles : de la publication des Contemplations à l'abandon de La Fin de Satan (avril 1856-avril 1860)*, Orléans, Paradigme, 1997.

LAURENT (Franck), *Victor Hugo : espace et politique – Jusqu'à l'exil (1823-1852)*, Presses universitaires de Rennes, 2008.

MALLION (Jean), *Victor Hugo et l'art architectural*, PUF, 1962.

MAUROIS (André), *Olympio ou La Vie de Victor Hugo*, Hachette, 1954.

MILLET (Claude), « La Légende des siècles » de Victor Hugo, PUF, « Étude littéraire », 1995.

RENOUVIER (Charles), *Victor Hugo le philosophe*, Maisonneuve & Larose, 2002.

ROMAN (Myriam), *Victor Hugo et le roman philosophique, Du drame « dans les faits » au drame « dans les idées »*, Champion, 1999.

SAINT GIRONS (Baldine), *Les monstres du sublime : Victor Hugo le génie et la*

montagne, Éditions Paris-Méditerranée, 2005.

SEEBACHER (Jacques), *Victor Hugo ou Le Calcul des profondeurs* ; PUF, « Écrivains », 1993.

TROUSSON (Raymond), *Le Tison et le Flambeau : Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

UBERSFELD (Anne), *Le Roi et le bouffon : étude sur le théâtre de Hugo*, José Corti, « Les essais », 2001.

VENZAC (Géraud), *Les Origines religieuses de Victor Hugo*, Bloud & Gay, 1955.

WURTZ (L. Charles), *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Genève, Slatkine, 1988.

ZUMTHOR (Paul.), *Victor Hugo Poète de Satan*, Robert Laffont, 1946.

(2) Ouvrages collectifs

Centenaire des «Misérables», 1862-1962, Hommage à Victor Hugo, Actes du Colloque organisé du 10 au 17 décembre 1961 par le centre de Philologie et de Littérature Romanes de la Faculté des Lettres de Strasbourg, Strasbourg, 1962.

Europe, n° 671, Europe et Messidor / Temps actuels, mars 1985.

Lire « Les Misérables », textes réunis et présentés par A. Ubersfeld et G. Rosa, José Corti, 1985.

Hugo dans les marges (Lucien Dällenbach et Laurent Jenny dir.), Genève, Zoé, 1985.

Hugo-siècle, Romantisme, n°60, 1988.

Victor Hugo Les Misérables « La preuve par les abîmes », José-Luis Diaz dir., Actes du colloque d'agrégation du 3 décembre, SEDES, 1994.

Victor Hugo, l'homme océan (Marie-Laure Prévost dir.), Bibliothèque nationale de France/Seuil, 2002.

Victor Hugo et la guerre (Claude Millet dir.), Maisonneuve et Larose, 2002.

Victor Hugo et le débat patrimonial (Roland Recht dir.), Somogy, 2003.

Fortunes de Victor Hugo (Naoki Inagaki dir.), Actes du colloque organisé à la Maison franco-japonaise de Tokyo par Naoki Inagaki et Patrick Rebollard les 2 et 3 novembre 2002, Maisonneuve et Larose, 2005.

L'Esprit de la lettre, Maison de Victor Hugo, 2008.

(3) Articles

BUTOR (Michel), « Babel en creux »; *Nouvelle Revue Française*, t. XIX, n° CLII (avril

- 1962) ; reproduit in V. Hugo, *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, *op. cit.*, VIII et in *Répertoire II*, Minuit, 1964.
- GAUDON (Jean), « Éloge du décor », *Victor Hugo et le débat patrimonial*, *op. cit.*
- GAUDON (Jean), « Écrire le siècle : l'épopée inachevée » ; *RHLF*, 1986, n° 6.
- GLEIZE (Jean-Marie) et ROSA (Guy), « Celui-là, politique du sujet poétique » ; *Littérature*, n° 24, 1976.
- GUYARD (M. F.), « Creuser Mabeuf », in *Centenaire des «Misérables», 1862-1962, Hommage à Victor Hugo*, *op. cit.*
- KNÉPFLER (D.), « Le Diogène Laerce de M. Mabeuf dans *Les Misérables* », Bulletin de l'Association Guillaume Budé, 1983, pp. 319-325.
- KORTLÄNDER (Bernd), « Le Burg comme signe. L'image du Rhin au cours du XIXe siècle dans la littérature européenne », dans *Victor Hugo et le débat patrimonial*, *op. cit.*
- LAURENT (Franck), « La civilisation : le discours impossible », *Victor Hugo et l'Europe de la pensée*, Acte de colloque de Thionville-Vianden (1993), Librairie A.-G. Nizet, 1995.
- LAURENT (Franck), *Le Territoire et l'Océan. Europe et civilisation, espace et politique dans l'œuvre de Victor Hugo des Orientales au Rhin (1829-1845)* (thèse), Université Lille III, 3 vol., 1995.
- LAURENT (Franck), « Penser l'Europe avec l'histoire. La notion de civilisation européenne sous la Restauration et la monarchie de Juillet », *Romantisme*, n° 104, SEDES, 1999.
- LAURENT (Franck), « La question du grand homme dans l'œuvre de Victor Hugo » ; in *Romantisme*, n° 100 - *Le Grand Homme*, 1998.
- LESTRINGANT (Frank), « Hugo et la Renaissance à propos des sections VIII et IX de *La Légende des siècles* », *Victor Hugo - La Légende des siècles (Première Série)*, Actes de colloque de la Sorbonne (2002), Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- LEUILLOT (Bernard), « “Ceci tuera cela” : le roman et le paradoxe littéraire », *Littérature*, n° 36, Larousse, 1979.
- LEUILLOT (Bernard), « Les barricades mystérieuses », *Europe*, n° 671, 1985.
- MILLET (Claude), « *Le Mur des siècles* ». *La Représentation de l'Histoire dans la Nouvelle Série de La Légende des siècles* (thèse), Université de Paris VII, 3 vol., 1991.
- MILLET (Claude), « Bateau à vapeur et aéroscaphe — Les chimères de l'avenir dans la Première Série de *La Légende des siècles* ; in *Science et technique, Victor Hugo* n° 4, dir. C. Millet, *Revue des Lettres modernes*, Série « Victor Hugo », Minard, 1999.
- MILLET (Claude), « Bloc / événement – Une représentation de l'Histoire dans l'œuvre de Victor Hugo », communication au Groupe Hugo, le 6 avril 2002

(<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/02-04-06Millet.htm>).

POULET (George), « Hugo », *Études sur le temps humain 2*, Plon, 1952.

RICHARD (Jean-Pierre), « Victor Hugo », *Études sur le romantisme*, Seuil, « Pierre vives », 1970.

RICHARD (Jean-Pierre), « Petit lecture de Javert », dans *Revue des Sciences humaines*, 1974, réédité dans le « Parcours critique » de Klincksieck.

ROMAN (Myriam), « Le progrès selon Hugo », *Romantisme*, n°108 : *L'idée de progrès*, 2000.

ROSA (Guy), Présentation de *Quatrevingt-Treize*, éd. Massin, t. XV.

ROSA (Guy), « Hugo représentant du peuple ou Comment on devient républicain », *Revue des sciences humaines*, n° 156, 1974.

ROSA (Guy), « Politique du désastre. Hugo durant "l'année terrible" », *Europe*, n° 671, 1985.

ROSA (Guy), « Victor Hugo poète romantique ou Le Droit à la parole », in *Romantisme*, n° 60 : *Hugo-siècle*, 1988.

ROSA (Guy), « Du moi-je au mage : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo », Actes du Colloque dirigé par M. Blondel et P. Georgel (1984), Aux Amateurs de livres, Dijon, 1989.

ROSA (Guy), « La "république universelle", parole et actes de Victor Hugo », Groupe Hugo, septembre 1992 :

(<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/92-09-26Rosa.htm>).

ROSA (Guy), « Le vaisseau, la mine, l'égout : images de la société dans *Les Misérables* », dans *Victor Hugo Les Misérables « La preuve par les abîmes »*, SEDES, 1994.

ROSA (Guy), « Histoire sociale et roman de la misère », *Hugo / Les Misérables*, textes réunis par G. Rosa, Klincksieck, coll. « Parcours critique », 1995.

ROSA (Guy), « Le *quid obscurum* des batailles : Waterloo chez Hugo et Stendhal », *Elseneur*, n° 10 : *Hugo moderne ?*, Presses universitaires de Caen, 1995.

ROSA (Guy), « Ce que c'est que l'exil de Victor Hugo », Groupe Hugo, le 20 octobre 2001 : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/01-10-20Rosa.htm>.

ROSA (Guy), « Victor Hugo : Histoire vécue, histoire écrite », *ibid.*, le 19 octobre 2002 : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/02-10-19Rosa.htm>

ROSA (Guy), « Hugo et la Révolution », *ibid.*, le 26 juin, 2004 : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/04-06-26Rosa.htm>

ROSA (Guy), « L'avenir arrivera-il ? *Les Misérables* roman de l'histoire », *ibid.* le 20 mai 2006 : <http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/06-05-20Rosa.html>

SAVY (Nicole), *Victor Hugo voyageur de l'Europe : Essai sur les textes de voyage et leurs enjeux*, Bruxelles, Labor et Archive et Musée de la littérature, 1997.

SEEBACHER (Jacques), « Introduction » de V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, « Livre de poche », *op. cit.*

SEEBACHER (Jacques), « Introduction » de V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, « Bibliothèque de la Pléiade », *op. cit.*

ZUMTHOR (Paul), « Le Moyen Âge de Victor Hugo », *Œuvres complètes de Victor Hugo*, éd. dirigée par J. Massin, *op. cit.*, t. IV, 1967.

4. Etudes critiques et littéraires

AUREAU (Bertrand), *Chateaubriand, penseur de la Révolution*, Champion, 2001.

BÉNICHOU (Paul), *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, Romantisme français I*, Gallimard, « Quarto », 2004.

BÉNICHOU (Paul), *Les Mages romantiques, Romantisme français II*, Gallimard, « Quarto », 2004.

BONNEFOY (Georges), *La pensée religieuse et morale d'Alfred de Vigny*, Hachette, 1913.

CHEVALIER (Louis), *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX^e siècle*, Hachette, « Pluriel », 1984.

CHOLLET (Roland), *Balzac journaliste : le tournant de 1830*, Klincksieck, 1983.

CITRON (Pierre), *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Minuit, 1961.

COMPAGNON (Antoine), *Les Antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

COURTINA (Nicolas), *Philosophie, histoire et imaginaire dans le Voyage en orient de Lamartine*, Champion, 2003.

DURAND-LE GUERN (Isabelle), *Le Moyen Âge des romantiques*, Presses universitaires de Rennes, 2001.

GENETTE (Gérard), « La littérature et l'espace », *Figures II*, Seuil, 1969.

HAMON (Philippe), *Expositions : littérature et architecture au XIX^e siècle*, José Corti, 1989.

JOSSUA (Jean.-Pierre), *Pour une histoire religieuse de l'expérience littéraire*, Beauchesne, 1985.

LACOUÉ-LABARTHE (Philippe) et NANCY (Jean-Luc), *L'Absolu littéraire : théorie*

de la littérature du romantisme allemand, Seuil, 1978.

MILLET (Claude), *Le Romantisme*, « Livre de poche », L.G. F., 2007.

MILNER (Max), *Le Diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire 1772-1861*, José Corti, 1960.

MILNER (Max), *L'Envers du visible - Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005.

MORTIER (Roland), *La Poétique des ruines en France : Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

PRUNGNAUD (Joëlle), *Gothique et Décadence : Recherche sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Champion, 1997.

5. Etudes sur l'histoire, beaux-arts et d'autres

(1) Livres

ADER DELACROIX (Monique), *Le thème des ruines dans la sensibilité et la réflexion philosophique de 1750-1850*, (thèse), Université Paris IV, 2 vol., 2006.

CHOAY (Françoise), *L'Allégorie du patrimoine*, Seuil, « La couleur des idées », 1992.

DERRIDA (Jacques), *Mémoire d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1990.

ELLENBERGER (François), *Histoire de la géologie*, Technique et documentation – Lavoisier, « Petite collection d'Histoire des sciences », 1994.

FEBVRE (Lucien), *Michelet et la renaissance*, Flammarion, 1992.

GENGEMBRE (Gérard), *La contre-révolution ou L'histoire désespérant*, Édition Imago, 1989.

GOHAU (Gabriel), *Une histoire de la géologie*, Seuil, « Points », 1990.

KELLER (Luzius), *Piranèse et les romantiques français : le mythe des escaliers et spirale*, José Corti, 1966.

LE GOFF (Jaques), *Histoire et mémoire*, Folio, 1977.

LOVEJOY (Arthur Oncken), *Essay in the History of Ideas*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1948.

PALEY (Morton D.), *The Apocalyptique Sublime*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.

OZOUF (Mona), *L'Homme régénéré : essais sur la Révolution française*, Gallimard, « Bibliothèque des histoires », 1989.

RÉAU (Louis), *Histoire du vandalisme : Les monuments détruits de l'art français*, t. 2,

XIX^e et XX^e siècles, Hachette, 1959, rééd. Robert Laffont, « Bouquins », 1994.
SEGUIN (Susana), *Science et religion dans la pensée française du XVIII^e siècle*, Honoré Champion, 2001.
TIESSE (Anne-Marie), *La Création des identités nationales*, Seuil, 2001.
WOODWARD (Christopher), *In Ruins*, Pantheon Books, New York, 2001.
ZUMTHOR (Paul), *Babel ou l'inachèvement*, Seuil, « La couleur des idées », 1997.

(2) Ouvrages collectifs, catalogues et dictionnaires

La Mémoire en ruines : Le modèle archéologique dans l'imaginaire moderne et contemporain (Valérie-Angélique Deshoulières et Pascal Vacher dir.), Presses Universitaires Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 2000.
La Cathédrale (Joëlle Prunghaud dir.), Lille, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2001.
Girodet 1767-1824 (Sylvain Bellanger dir.), Catalogue d'exposition, Gallimard-Musée du Louvre, 2005.
Histoire de la France des origines à nos jours (George Duby dir.), Larousse, 2003.
Les Lieux de mémoire (Pierre Nora dir.), Gallimard, 1986, 3 vol.
Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, historien (Antonia Fonyi dir.), Genève, Droz, 1999.
Repenser la Restauration (Jean-Yves Mollier, Martine Reid, et Jean-Claude Yon, dir.), Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines et Nouveau Monde éditions, 2005.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers (Diderot et D'Alembert), 1751 (New York, Readex Microprint Corp., 1968).
Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle (Pierre Larousse), 1866-1879 (Genève, Slatkine, 1982).
Bibliographie universelle ancienne et moderne (Joseph Fr. Michaud, Louis Gabriel Michaud et « plus de trois cents collaborateurs français et étrangers »), Delagrave, 1854-1865, 45 vol.

(3) Articles

BLANCKAERT (Claude), « Les fossiles de l'imaginaire : Temps de la nature et progrès organique (1800-1850) », *Romantisme*, n° 104, 1999.
CACHIN (Françoise), « Le Paysage du peintre », *Les Lieux de mémoire*, *op. cit.*

CHASTEL (André), « La notion de patrimoine », *Les Lieux de mémoire, op. cit.*

ÉRLANDE-BRANDENBURG (Alain), « Notre-Dame de Paris », *Les Lieux de mémoire, op. cit.*

FUMAROLI (Marc), « Jalon pour une histoire littéraire du patrimoine », *Science et conscience du patrimoine* (Pierre Nora dir.), Actes des Entretiens du patrimoine, éd. du Patrimoine, Fayard, 1997.

VAUCHZ (André), « La Cathédrale », *Les Lieux de mémoire, op. cit.*

Table des matières

Introduction	3
---------------------------	---

Première partie : Ruines

I. Temps

1. Entassement.....	15
(1) Entassements en harmonie.....	15
(2) Entassements monstrueux.....	20
2. L'usure.....	26
3. Les ruines et l'ébauche.....	30
4. Le destin des ruines.....	34
(1) L'exilé.....	34
(2) Le chosifié.....	39
(3) L'Homme pétrifié.....	44

II. Vie

1. Constructions rectilignes.....	47
2. Deux barricades.....	53
3. Ruines habitées.....	57
4. Constructions vivantes.....	61
5. Renaissance.....	67
(1) Ruines de la montagne.....	67
(2) Ruines de l'océan.....	69
6. Cycle.....	71
(1) Récupération.....	71
(2) Résurrection.....	74
(3) Recyclage.....	75

III. Savoir

1. La tour de Babel et le déluge.....	79
2. Forme du savoir.....	84
3. Inscriptions fugitives.....	88
4. Passage à l'inconnu.....	91
(1) Ruines et lettres.....	91
(2) X ou le pont détruit.....	93
(3) H ou la porte entrebâillée.....	95
5. Les ruines et les monuments.....	97
(1) Le devenir des ruines.....	97
(2) Les monuments bâtis, les monuments écrits.....	100

Deuxième partie : Ruine

I. Destruction

1. Destruction créatrice.....	107
(1) « <i>Tempus edax, homo edacior</i> »	107
(2) L'homme destructeur	110
(3) La destruction ou l'agent de devenir	113
(4) Le livre destructeur et la destruction du livre	116
2. Désastre unificateur	121
(1) La Babel ou l'enchaînement de désastres	121
(2) La catastrophe naturelle comme révélateur de l'inconnu	126
(3) L'homme et la nature dans le désastre	129

II. Transformation

1. La transformation du monde par les eaux	139
(1) Eaux stagnantes, eaux courantes	139
(2) La marée et le déluge	143
(3) Le faux Déluge	149
2. La transformation du déluge	154
(1) Le déluge régénérateur ?	154
(2) La « révolution » de l'égout	157
(3) Le déluge de la lumière	160
3. La ruine ou l'univers en perpétuel devenir	162
(1) L'écroulement	162
(2) La fragmentation	165
(3) La dispersion	169
(4) La disparition	172
(5) Ce qui demeure	175

III. Révélation

1. La fin du monument	179
(1) Monuments en liberté	179
(2) La construction des ruines	183
2. La force des choses détruites	187
(1) La fraternité des débris	187
(2) La voix de la ruine, le silence du monument	191
(3) La vérité incluse dans la destruction	196
3. Destructures révélatrices de la vérité	200
(1) Creuser et sculpter	200
(2) La loi de la simplification de toutes choses	204
(3) La rupture des lignes droites	206
4. L'éruption	210

5. Au-delà de la ruine.....	216
(1) Les bornes	216
(2) Le bord de l'infini	222
Conclusion générale	229
Bibliographie	235