

## « LA VISION D'OU EST SORTI CE LIVRE »

### LE MIROIR BROT DE 1877

En l'"étrange année 1877"(1), Ego Hugo se diffracte au miroir Brot d'une triple publication, la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, *L'Art d'être grand-père*, et *L'Histoire d'un crime* : triple figuration du moi qui, comme certains visages, se ressemble et ne se ressemble pas - de face, le prophète visionnaire en grand-père anarchique ; de profil gauche, le grand dépossédé de l'Histoire; de profil droit, le juge-témoin du 2 décembre. Ce triple reflet du moi est aussi triple figuration du monde: de face, *L'Art d'être grand-père*, la totalité démesurée des êtres et des moments autour de l'instant critique enfantin; à droite, *L'Histoire d'un crime*, la date infâme, et sa saignante réalité; à gauche, la Nouvelle Série, « l'épopée humaine, âpre, immense, - écroulée"(2): Légende en liberté, pour pousser l'Histoire dans ses limites, au plus loin du désespoir et du désir.

Des deux côtés de *L'Art d'être grand-père*, l'année 1877 rassemble ainsi ce que le temps de l'exil avait séparé en étapes d'une réflexion sur l'Histoire et le politique, et fait coexister, ou du moins se succéder à un bref intervalle, deux modèles de l'écriture et de la pensée de l'Histoire radicalement différents. *La Légende des siècles* embrasse la totalité du devenir historique, « Tout le passé et tout l'avenir »(3), étend l'Histoire hors de ses bornes, de l'Histoire avant l'Histoire à l'Histoire après l'Histoire, et cette dilatation du temps historique se réalise par l'écroulement et l'inachèvement ; *L'Histoire d'un crime* est un récit compact, saturé, surachevé, archive d'un moment, d'un instant de l'Histoire, dans sa totalité. *La Légende* disjoint la vérité historique de la réalité empirique par la vision de l'invisible et l'efficace de la fiction - c'est une légende; *L'Histoire d'un crime - Déposition d'un témoin* -travaille consciencieusement et violemment au rétablissement de la vérité historique, et à la conciliation de cette vérité historique et de la perception sensible de la réalité empirique -c'est un témoignage. Au trucage idéal des faits s'oppose l'acharnement à les emboîter; au voyant, le témoin; à la vision de la "chair vive » du "mur des siècles"(4), le récit "chaud", immédiat, "abondant en détails, et vivant, on pourrait dire saignant, de la réalité"(5). Enfin la Nouvelle Série est un formidable creuset d'inventions formelles, qui placent l'Histoire à l'écart, c'est-à-dire dans l'écart de sa poésie, tandis que la "Déposition d'un témoin" est d'une prose sèche, d'une éloquence revêche qui heurte à chaque mot la réalité à dénoncer. Hugo se lance ainsi, en cette même année 1877, dans deux partis extrêmes: une *Légende des siècles* très légendaire, et une Histoire d'un crime très historique.

A cela près que l'écriture historique du 2 décembre produit ultimement son mythe, et qu'à l'inverse et symétriquement, l'écriture légendaire est bien, dans la Nouvelle Série, ce qui produit l'Histoire et sa vérité. Aussi bien ni le mythe, ni la légende ne sont de la non-Histoire, ni hors de l'Histoire. "Mystérieuse soeur de l'Histoire sinistre", la légende a, dans la Nouvelle Série plus que dans la Première (dans une certaine mesure

plus historico-épique) et que dans la Dernière (plus satirique), la capacité et la fonction de mettre en forme "La vérité, lumière effrayée, astre en fuite" (premier vers du « Temps présent »), d'interroger ses "aspects", ses modalités, ses conditions, et de cerner sa dimension idéologique. "la vérité légendaire, dit Hugo dans *Quatrevingt-treize*, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité"(6). Elle est vérité même de l'écriture fictionnelle, et mesure ce qui, dans la réalité, est mise en forme symbolique. Que la réalité ne soit plus source ni image première, mais résultat, production de la fiction, c'est faire par contre-coup de l'Histoire le résultat, le produit de *La Légende des siècles*. Que la vision soit source et image première de l'écriture historique, et celle-ci cesse alors d'être une mimésis. Zola a dit d'*Hernani*: "Nous sommes ici trop dans la fiction" (7). Qu'a-t-il dû penser de « La vision » !

Par cette coupure qui la sépare de la réalité, l'écriture hugolienne est un phénomène isolé dans le dernier quart du siècle littéraire et son pendant historien: elle est loin de l'idéologie illusionniste du naturalisme d'un Zola, pour qui l'excès de fiction chez Hugo, rend "l'illusion impossible"; loin de l'Histoire exégétique des mythes et légendes, traités comme des objets par l'historien Renan, et loin de la volonté de celui-ci de débarrasser les légendes de leurs fictions ("la vérité étant, quoiqu'on dise, supérieure à toutes les fictions" (8)); loin des historiens positivistes ; loin (mais moins loin cependant) d'un Leconte de Lisle ou d'un Flaubert, qui liquident à leur manière le dispositif du légendaire romantique (et en particulier, dans les *Trois Contes*) ;; loin de tout ce qui reste de l'actualité littéraire et philologique des années 70, et qui marque, non pas la caractère obsolète de la démarche hugolienne, mais son isolement, et sa difficulté.

Isolement en partie voulu, difficulté en partie permise au vieillard à barbe blanche : des négociations serrées avec Hetzel à la bride lâchée par Calmann-Lévy, des *Petites Epopées* à l'immense épopée « écroulée », de la préface de 1859 – explication du projet d'écriture - à l'ouverture sur son affabulation – « La Vision d'où est sorti ce livre »-, la poésie de l'Histoire s'est libérée des contraintes du temps, maintenant, dans son écart critique, le poète en son exil. Ou encore: le vieil Hugo se croit tout permis, y compris de ramener au centre - décentré - de sa position, ce que l'exilé, effectivement marginalisé, laissait dans les marges de l'inédit. « La vision d'où est sorti ce livre » est d'abord une provocation.

## ENTRÉE DE L'ÉCRITURE DANS LA FICTION

La Première série est "sortie" d'une "pensée", d'une "ambition" (10). La Nouvelle Série sort d'une vision. L'aléatoire des redistributions tombe juste: la question de la vérité (de l'oeuvre, mais aussi à l'oeuvre dans l'Histoire) se creuse dans *La Légende* de 1877 (comme le fossé autour de Gaïffer), et « La vision d'où est sorti ce livre » s'accorde à cet approfondissement: le discours sur l'oeuvre- et sur sa vérité - est pris ici à

l'intérieur de la fiction, coup d'éclat de la rupture du lien qui unit l'écriture de l'Histoire à la réalité sensible: "J'eus un rêve. Le mur des siècles m'apparut."(11) Cette « vision d'où est sorti ce livre », cette "préface en vers"(12) (dit Hugo lorsqu'il en jette le canevas en 1857) a la "vraisemblance du rêve"(13). Ce réalisme singulier constitue l'écriture historique en invention et le passé émigre au pays des merveilles, de la fiction. Exit la mémoire, le savoir comme médiations, l'écriture des lectures. L'Histoire et la légende cessent d'être des données pour devenir des créations: "Hugo ne lisait rien et inventait l'histoire comme la légende"(14), dira Leconte de Lisle.

C'est dire que tout n'est et ne tient que dans et par le langage. Et ceci dès le départ, sur fond de confusion des mondes et des livres. La représentation est mise en abyme. La vision (à l'intérieur de « La vision d'où est sorti ce livre ») est un "abrégé noir du monde"(15) (ce qui suppose que le monde est livre), mais le livre, à la fin du poème, est défini comme un monde. Le livre est un monde né d'une vision qui résume le livre du monde. Et « L'homme poursuit noir sur blanc"... (16)

Le jeu de ressemblances et de différences de la vision et du livre, du mur des siècles et de *La Légende des siècles*, invite à penser la vision comme matrice de l'oeuvre, et comme son univers référentiel. Ainsi *La Légende des siècles* affirme-t-elle le caractère médiat de sa référentialité: ce n'est pas la réalité historique (conçue comme donnée) qui informe son référent, mais la vision onirique de cette réalité. Et cette réalité est elle-même riviée à l'ordre symbolique, et manifeste qu'elle en fait partie: qu'elle soit abrégé noir du monde, ou fresque titanesque, la vision est toujours déjà représentation. L'imagination et de l'Histoire et de son écriture est un langage.

Mythe de l'écriture de l'Histoire, « La vision d'où est sorti ce livre » affirme dans la double fiction de la vision et de la datation - dramatisée - de sa rédaction (Guernesey. – Avril 1857) la vérité du livre, de *La Légende des siècles* Nouvelle Série. Et ce n'est plus "l'auteur" qui parle, comme c'était le cas dans la Préface de 1859, mais son mythe, le voyant : "J'eus un rêve: le mur des siècles m'apparut."

## **JE, PRIS AU MIROIR...**

Sombre coup d'éclat cependant. Des trois métaphores poétiques de la Préface de 1859, deux sont ici présentes, le miroir et l'empreinte (la mosaïque faisant place au mur). Dans la préface de 1859, la "miroir sombre et clair" laissant apparaître "cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme" (17), et les "empreintes moulées sur le masque des siècles"(18), renvoyaient à une mimésis du clair-obscur et du burin, dont un "tiers"(19), "l'auteur"(20), était l'artisan. Ici, le je se laisse prendre, "une grive au miroir"(21), non plus « sombre et clair", mais "blême", de sa vision:

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; (22)

Le miroir n'est pas ici métaphore d'objectivité, mais instrument optique d'une projection du moi dans l'horreur historique, piège d'une dilution cauchemardesque, qui inscrit le sujet de l'écriture historique dans son objet. Le prophète ne surplombe pas sa vision, mais s'y confond.

Étrange est sa passivité, qui l'inscrit dans un rapport de soumission douloureuse et d'épouvante à l'Histoire: « Et j'eus peur,/ Comme si j'étais pris entre deux chars de l'ombre".(23) L'historien entre dans l'espace de terreur qu'est le mur des siècles. L'enthousiasme et l'effroi populaire, qui, dans la philologie romantique, inspire la création légendaire, fait place ici à une théorie de la menace qui montre dans le génie inspiré un moi n danger. Sa puissance d'invention fait retour et le dépossède: - "Qui donc avait sculpté ce rêve où j'étouffais?" (24) - ou encore, comme le dirait Michelet: "en réalité, je n'étais pas auteur"(25). Le passage du tiers au *Je*, de l'auteur au voyant, est, paradoxalement, l'expérience pour l'ego de sa dépersonnalisation.

Aussi l'empreinte se fait à même, sur la sombre pensée, et non pas sur le masque des siècles. Le rêve permet de dire une Histoire à la fois absolument lointaine, et violemment proche; le parti-pris onirique a des effets pervers: se situer au-delà des rationalisations, c'est tout aussi bien se situer en deçà des rationalisations, - dans un rapport purement émotionnel à la construction du sens de l'Histoire, c'est-à-dire au point de dissolution de la personne sentimentale, et de la psychologie des émotions. Si donc la vérité légendaire s'établit sur les bases des pages du jeune Hugo sur Walter Scott ou de Vigny sur « La Vérité en art », c'est-à-dire sur la supériorité de la vérité morale sur la vérité historique, c'est pour autant que cette vérité morale est sentimentale (au sens schillerien) *et* impersonnelle.

## DÉFAMILIARISATION

« La vision d'où est sorti ce livre » est mythe de l'écriture de l'Histoire mais aussi mythe de l'émergence de l'Histoire du sein du chaos que la "vraisemblance du rêve" redouble et produit. L'Histoire rêvée, l'Histoire hallucinée plonge ici dans le monde de l'étrange et de l'indistinct. Et si "seul est un chaos la confusion d'où peut jaillir un monde"(26), et si le mythe est la fable qui interroge l'ordre de la division qui ordonna ce chaos, « La vision d'où est sorti ce livre », "chaos d'êtres, montant du gouffre au firmament "(27), est bien la formulation, par le mythe, de l'Histoire, et de l'historiographie. Le désordre voltairien de l'Histoire s'est creusé, pour devenir gouffre génésiaque, source vitale et funèbre du devenir historique.

Comme "la danse galvanique des morts"(28) de Michelet ou les bizarreries d'*Ahasvérus* et de *Merlin l'enchanteur*, « La vision d'où est sorti ce livre » oeuvre à défamiliariser le lecteur. Un double mouvement s'accomplit sans cesse, vers la communion et l'étrangement: "étrange vision" d'un "mur prodigieux" de "tous les siècles », « mornes sphinx sur l'énigme accroupis", "Jeux mystérieux de clartés", laissant voir "tout le prodige humain, noir, vague, illimité", récit de la rencontre de l'Orestie et de l'Apocalypse "aux ailes étranges" dans la "brume étrange de l'idée", le poème liminaire de *La Légende* de 1877 ouvre l'Histoire à l'inaccoutumé, à l'"inouï"(29), à la légende, "mystérieuse soeur de l'histoire sinistre"(30). Le choix de l'écriture poétique, et d'une écriture poétique démarquée par le vers et les métaphores, les figures les plus libres, participe, dans son opacité et dans son écart, ou, si l'on préfère, dans sa distance par rapport au langage quotidien, à cette défamiliarisation de l'Histoire.

A la coupure épique qui permet d'intégrer merveilleux et historique, et d'associer Histoire et mythe, en dissociant le présent de la narration d'un passé absolu, autre, irréductiblement étranger au monde empirique de ce présent, Hugo substitue la coupure onirique ou poétique -légendaire, qui, sans dissocier le passé du présent, ce qui équivaldrait pour l'Histoire à renoncer à son engagement politique, les place sur le territoire inquiétant du songe: "Ce qui se passe dans la rue, chimère! ce qui gambade dans ses cauchemars, réalité!"(31), écrit Zola de Barbey. On peut dire la même chose de Hugo, à ceci près que ces cauchemars récupèrent ce qui se passe dans la rue - la "réalité" -, pour lui donner la forme de l'incompréhensible et de l'inacceptable :

Hélas !et j'entendais sous mes pieds, dans le gouffre,  
Sangloter la misère aux gémissements sourds,  
Sombre bouche incurable et qui se plaint toujours. (32)

La vérité légendaire use stratégiquement, politiquement de l'horreur historique - "chair vive avec du granit brut" (33) - dont le but est d'évacuer la mansuétude du bon sens et de la raison raisonnable, qui se targuent de comprendre le mal dans l'Histoire (de le comprendre au sens où l'on dit aujourd'hui qu'il faut

comprendre le phénomène Le Pen). La vérité légendaire, par la défamiliarisation, est insoumission, désordre moral.

## MYTHIFICATION

Cette défamiliarisation est à la fois politisation et mythification de l'Histoire, qui transfère les événements, la réalité, pour reprendre les mots de Thomas Pavel, à l'intérieur des frontières de la légende", les situe "dans le territoire distant des mythes" (34):

Et ce mur, composé de tout ce qui croula,  
Se dressait, escarpé, triste, informe. Où cela ?  
Je ne sais. Dans un coin quelconque des ténèbres. (35)

Le rêve du mur des siècles casse ainsi le lien qui unit l'Histoire à la réalité empirique et sensible, si bien que la vision n'est jamais plus étrange que lorsqu'elle "trembl(e) comme une vitre."(36) Il n'est pas ici question de dire simplement: "L'Histoire a sa vérité. La légende a la sienne"(37), mais de les projeter toutes deux dans la vérité absolue (non susceptible de degré) du mythe. Aussi le geste de La Légende n'est-il pas celui de *La Divine Épopée*, épopée de l'invisible et uniquement de l'invisible, et là Soumet tourne le dos à la réalité, Hugo l'affronte en son rêve, qui la maintient sous la fixité de l'oeil visionnaire: le mur des siècles est "Brume et réalité ». Et la traversée du prodige est chemin pour accéder à "ce minéral": le réel(39). Le rêve ne dissout pas la réalité, mais au contraire intensifie l'acuité de sa perception en hallucination. « La vision d'où est sorti ce livre » élabore, pour l'Histoire, une poétique du cauchemar, pour reprendre une expression de J. Decottignie.

Poétique du cauchemar où la réalité non pas disparaît, mais se dilue comme par excès d'intensité - "tant de réalité que tout devient fantôme" (40) dira plus loin la Nouvelle série. Cette poétique a pour principe la confusion, reflétant ainsi celle du mythe de l'Histoire -mur informe qui se dresse dans un coin quelconque des ténèbres. La confusion qu'elle expose est de l'ordre du neutre -"cela"- du "quelconque", de l'"informe", et de "l'illimité", infini flasque et fatal ; elle est aussi de l'ordre du "morne", qui est chez Hugo comme l'informe de la lumière. L'horreur est dans la dilution du monde, dans l'indistinct : stagnations d'ombre, trous noirs, nuage, brume, flaques de nuit. Cette indistinction est aussi de mouvement - immobilité faite d'inquiétude, palpitation d'Eve ondoyante, d'Adam flottant, *frissonnement du mur*, bloc qui flotte - flottement qui est au mouvement ce que le morne est à la lumière, et qui renvoie à la confusion du mort et du vivant, de l'inanimé et de l'animé : "La poussière pleurait et l'argile saignait". Entrée de l'Histoire dans la bouche d'ombre; passage au prodige d'un univers historique qui se pétrifie et s'anime -"Et les pierres qui tombaient avaient la

forme humaine" -, et qui regarde - trous noirs étoilés par de farouches yeux -. Union, comme dans nos rêves, de l'estompé et du saillant. Le légendaire est hallucination de l'horreur historique, réalité cauchemardée.

## LEGENDE ET HISTOIRE

Cette poétique du cauchemar ne cède cependant qu'en apparence à l'imagerie du poète échevelé, et que l'écriture mettrait en transe: ce livre est registre. Au plus ras de la tâche (et non de la mission) de l'écrivain, noter l'étrange est un travail quotidien et *familier*, qui ne suppose aucun talent particulier, mais précisément ce vide dont le médium et la pythie sont la version auguste, sacrée et refusée. Le voyant est le « fonctionnaire de Dieu », a écrit Hugo dans une de ses notes d'*Océan*.

Le monde de ce registre *non mimétique* et inspiré est un monde doublement fictionnel, dont le caractère légendaire est à la fois le régime généralisé et alternatif. Ainsi ce livre est *Légende des siècles* et,

Pendant que mon cerveau douloureux le couvait,  
La légende est parfois venue à mon chevet,  
Mystérieuse soeur de l'histoire sinistre;  
Et *toutes* deux ont mis leur doigt sur ce registre. (41)

Si l'Histoire et la légende sont soeurs, cela veut dire qu'elles sont unies par un lien de ressemblance (leur rapport est analogique) et d'origine, de filiation (leur rapport est généalogique); elles appartiennent à la même génération : la légende n'est pas l'ancêtre de l'Histoire, l'Histoire n'est pas un progrès par rapport à la légende. Aucun antagonisme ne les oppose: *exit* la lutte d'une Histoire-Lumière-de-la-raison-critique ennemie de la légende-obscur-de-l'imagination-crédule; la philosophie du XVIIIème siècle et ses prolongements positivistes du XIXème siècle (jusque et y compris la légendaire romantique de *La Vie de Rancé* ou de *Jeanne d'Arc*) sont évacués; la guerre entamée par l'Histoire contre la légende s'apaise, légende et Histoire se réconcilient. Et elles se réconcilient sous une forme qui en quelque sorte redouble les implications de leur conciliation : leur allégorisation en muses, leur passage dans le monde des merveilles de la fiction - du langage.

Toutefois Histoire et légende n'épuisent pas l'identité de ce livre-registre, ultimement défini comme épopée. Ce livre, "C'est l'épopée", non l'Histoire, et encore moins la légende, qui ne vient que "parfois". *La Légende des siècles* est en cela un titre paradoxal.

Mais en même temps, ce livre,

C'est l'incommensurable et tragique monceau,  
Où glissent, dans la brèche horrible, les vipères,  
Et les dragons, avant de rentrer aux repaires,  
Et la nuée avant de remonter au ciel ;  
Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel; (42)

Ainsi la vérité du livre se définit dans l'univers du mythe babélien et des légendes dragonnesques. La fiction merveilleuse a charge de définir la vérité historique. En ce sens, le légendaire est toujours la vérité du livre. La Nouvelle Série est *Légende des siècles*.

## HISTORICISATION DU MYTHE DE L'HISTOIRE

Mais si « La vision d'où est sorti ce livre » mythifie l'Histoire et son écriture, les place sur le territoire distant de l'étrange et du légendaire, cette mythification est elle-même historicisée, prise dans la temporalité de l'événement, qui rompt le cercle de la temporalité mythique, et l'écrasement temporel de la vision en tableau.

Au début du poème, la temporalité qui s'inscrit dans la description du mur des siècles est celle de la vision. Cette temporalité indéfinie, exprimée par l'imparfait, projette le devenir lui-même sur des fresques et des bas-reliefs: fresques et bas-relief sans suggestion illusionniste du temps, sinon oxymorique: pétrification de la diachronie en synchronie, empilement du pluriel - Histoire des rois, des dieux, des heureux, des puissants. Leur désindividualisation nie le devenir: ils ne se succèdent pas, mais se superposent. Et la totalisation du devenir aboutit à son intemporelle spatialisation: "Tous les siècles, le front ceint de tours ou d'épis / Étaient là, mornes sphinx sur l'énigme accroupis."(43) L'Histoire, à la dérive de la confusion de sa figuration, cesse d'être un principe transcendantal d'intellection de l'univers. Aussi apparaît-elle, incluse et décentrée, dans une série absconse, évidemment provocante dans le contexte de l'essor du positivisme, L'Histoire et la science, l'ignorance et la faim étant donnée, n'étant pas déliées de la superstition, mais enchaînées à elle, dans un processus coalescent et sans direction :

Et devant mon regard se prolongeait sans fin  
 Les fléaux, les douleurs, l'ignorance, la faim,  
 La superstition, la science, l'histoire,  
 Comme à perte de vue une façade noire. (44)

A perte de vue, le mur de l'Histoire, "chair vive avec du granit brut", se désagrège.

Cette désagrégation, que le regard fixe du visionnaire s'emploie à arrêter, se transforme en chaos, - "Chaos d'êtres, montant du gouffre au firmament !"(45). Le mur des siècles s'organise, en prenant appui sur une géographie symbolique - l'Inde finissant par être l'Allemagne-, et sur une chronologie qui se défait, dans une sorte de chaos des noms et des faits. Les époques sont liées, mais dans le symbolique et au sein même de la discontinuité. Salomon ayant pour reflet Charlemagne, c'est la représentation qui bascule dans le représenté, dans un pseudo-recours aux métaphores de la mimésis; c'est aussi une Histoire qui se dit en terme d'analogie, non de succession. En cela, c'est déjà une Histoire hugolienne - une Histoire où l'enchaînement

des faits est remplacé par l'analogie de leurs significations -que va briser le choc des deux anges. L'Histoire emmurée est une Histoire totale - "rien ne manquait à l'apparition./ Tout s'y trouvait: matière, esprit, fange, rayon"(46). Totale et spectrale : homologue à *La Légende des siècles*. A cela près que, naufrage du devenir, elle semble d'abord inverser la direction, vers le néant, et *méconnaître le progrès*. La temporalité du mur des siècles est celle d'un enfer, -et Satan rôde, "noir, riant, l'oeil en feu"(47).

« Seulement », - et une logique du progrès figure dans ce « seulement »,

Cette vision sombre, abrégé noir du monde,  
Allait s'évanouir dans une aube profonde,  
Et commencée en nuit, finissait en lueur. (48)

Le continuum temporel de la fatalité historique est ainsi inscrit dans un progressisme eschatologique tout hugolien: *Je a raison d'avoir peur, car c'est son histoire que l'événement révolutionnaire - va briser.*

## L'ÉVÉNEMENT

Cet événement qui vient briser le continuum temporel apparaît d'abord dans le rêve, sur le mode étrange et singulier du choc de l'esprit d'Apocalypse et de l'esprit d'Orestie(49). L'événement est ainsi pris dans une mythographie syncrétique et allégorique, dont le sens obscur participe de l'étrangement de l'Histoire. Pourtant, "ça ne veut pas rien dire", pour parler comme Rimbaud, et la suite du texte permet de comprendre ce choc qui brise la continuité du mur des siècles -le mythe de l'écriture, puisqu'il est une réécriture du mythe de l'Histoire, rend lisible celui-ci : cet événement signifie la rupture du destin (du déterminisme historique, de l'esprit de l'Orestie dans l'Histoire) au heurt de l'infini (de l'eschatologie historique, de l'esprit d'Apocalypse dans l'Histoire). Ce choc étrange, c'est, reformulé pour l'historiographie, "la secousse / Des révolutions que Dieu déchaîne et pousse"(50). Bref, du dedans du rêve -et du mythe surgit le principe d'une Histoire à la fois religieuse, libre et révolutionnaire, qui rend - de toute nécessité - possible la cassure du *continuum* fatal de la tradition. Le choc des deux anges défait l'accouplement du destin et de l'infini, invite à penser l'Histoire dans son Impensable liberté, et réengage l'action de Dieu dans les forces que sont précisément nos événements. Et *La Légende des siècles* sera une Histoire vraie pour autant qu'elle sera discontinue, c'est-à-dire libre, c'est-à-dire révolutionnaire, c'est-à-dire religieuse. La rupture des liens tragiques du déterminisme relie l'Histoire et son écriture à un Dieu de révolutions. Vérité épistémologique, théologique et politique offensive en 1857-5189, et *a fortiori* en 1877. Les révolutions historiques sont miracles, elles qui sont déchaînées par Dieu, pour briser l'enchaînement des causes. Elles sont ainsi, par Dieu, le lieu de la fusion de la vérité historique et de la vérité légendaire

La vérité – une - qui en découle est cependant loin d'être euphorique, et le mur des siècles bascule, après son écroulement, dans la perte de sens, « stagnations d'ombre" et "flaques de nuit"... (51)

## BABEL ÉCROULÉE

Si Dieu est révolutionnaire, il n'est pas accommodant : la secousse des révolutions est châtement, châtement d'une Histoire et d'une écriture historique prométhéennes : l'Histoire universelle pour la vision, l'épopée pour le livre. L'épopée, comme écriture et comme Histoire, comme livre et comme monde dont ce livre est le reste, est figurée par la reprise du mythe de Babel, qui est à la fois un mythe du langage et un mythe du châtement de l'*hybris* humaine. L'héroïsme épique et l'*épos* ont ainsi une dimension prométhéenne, religieuse, de transgression des limites de l'humain, d'ambition coupable de l'Homme, à vouloir atteindre le ciel par ses constructions, son Histoire, et sa poésie, ambition dont le châtement est l'écroulement révolutionnaire.

Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel;  
C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice  
Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice,  
Fier jadis, dominant les lointains horizons,  
Aujourd'hui n'ayant plus que de hideux tronçons,  
Épars, couchés, perdus dans l'obscur vallée ;  
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, - écroulée. (52)

Ainsi le livre est-il ce qui reste de l'échec de l'ordre symbolique que s'est donné l'Humanité : de la lugubre Tour des Choses. La Force des Choses de la pensée contre-révolutionnaire s'est pétrifiée et architecturée en principe de confusion éthique -du bien, du mal-, et de malheur. Babel, c'est ici l'opacité des signes, qui les confond, et la pétrification du sens dans cette confusion, si bien que l'écroulement de cette Babel dont ce livre est le reste, apparaît, de même que l'écroulement du mur des siècles, comme une libération. Liberté, révolution, secousse et écroulement sont les principes de validité de *La Légende*, à la fois comme poétique et comme politique, sur fond d'équation entre héroïsme et fatalité dans l'Histoire. Fin d'un langage originel - un et compacté dans son héroïsation-, entrée dans un langage pluriel - idylle, drame, élégie, hymne, romancero, conte réaliste, etc.

Mais Babel, "lugubre Tour des Choses" (53), reste étrangement silencieuse en son écroulement. Hugo, croyant forcené du langage, définit comme innommable lugubre de l'Histoire ce qui, dans toutes les poétiques françaises du XVIème au XIXème siècle, est épanouissement sublime, apothéose de son écriture: l'épopée. Il pousse ainsi le symbolique hors de ses bornes, dans un mouvement qui est l'envers même de l'apothéose : le reste. Il lie l'épopée à une négativité fondamentale: le réel du mal - et la seule épopée de la Nouvelle série est celle du ver, "qui suffit à faire avorter le prodige / Dans la nature épars"(54), et qui se proclame principe de réalité ("hors moi, rien n'est réel"(55)), jusqu'à figurer, à la place des "révolutions / Que Dieu déchaîne et pousse"(56), le principe de l'écroulement. La Nouvelle Série pense l'Histoire comme champ

d'opposition de la positivité et de la négativité sur un mode non pas dialectique, mais électrique : jusqu'à la commotion.

Car l'ensemble du mal forme bloc et le bloc est une figure du mal. Pour l'écriture –dans l'écriture- il s'agira, comme déjà dans ce poème, de défaire le bloc, de débloquent l'Histoire - et « La vision d'où est sorti ce livre » est constituée par des pans de vers, qui visuellement signifient l'entrée de l'écriture dans l'écroulement libérateur de son signifié, l'Histoire.

### **CONSTRUCTION / DESTRUCTION: LE TEMPS IMPOSSIBLE**

En outre, le passage de l'écroulement de la vision (du mur) à l'écroulement de l'épopée (de Babel) sanctionne le dépassement de "la guerre aux démolisseurs" (57), c'est-à-dire d'une problématique de la conservation du passé, et la complication du mode de production du devenir qui était déjà figuré, dans *Notre-Dame de Paris* (58), par le mythe de Babel. Babel n'est plus en effet l'Histoire en train de se construire, chaque siècle apportant tant sa pierre à l'édifice. Elle est soudain détruite, elle est toujours déjà détruite, et en même temps continue de se construire dans cette destruction.

Le temps du devenir, défini comme temps de la construction / destruction, est étrangement non linéaire: l'écroulement est à la fois préalable à lui-même (le mur est "composé de tout ce qui croula" (59)), rupture singulière et définitive dans le mythe (c'est *le* passage des anges), rupture singulière et définitive dans une Histoire ancrée dans notre vécu (elle est *aujourd'hui* faite de hideux tronçons), et pluriel dans l'étendue répétitive d'une Histoire eschatologique (le livre est ce qui reste après *la* secousse *des* « révolutions que Dieu déchaîne et pousse »). Ce pluriel, ainsi que la présence, dans le mur des siècles, de Bonaparte, et surtout de la Marseillaise, interdisent de penser que l'écroulement se réduit à une date, 89 ou 93, à une Révolution Française qui fonderait et en même temps achèverait l'action révolutionnaire.

Le passage de l'Histoire par son mythe permet de l'ancrer dans un temps hors date, un temps programmatique, qui n'obéit à aucune logique, sinon celle de l'imagination. Allant plus loin que Vico qui intégrait cette logique à un devenir humain en spirales ascendantes (tournées en dérision par l'ouragan bègue), Hugo fait de cette logique de l'imagination l'instrument du laminage du temps comme logique. Le temps dans « La vision » est impossible, merveilleux, inventé. Il ne tire sa cohérence que du récit (du récit comme logique la confusion de ce qui vient après et de ce qui est causé par), et de la fiction (de l'autonomie de la fiction par rapport à la réalité sensible garantie par la puissance du langage) : le temps ne tire ici sa cohérence que du mythe. Ainsi le temps de l'Histoire qui historicise le mythe de l'Histoire est un temps mythique. Leconte de Lisle a raison "Hugo ne lisait rien, et inventait l'histoire comme la légende", pour les écrire.

## LA VISION, DANS LE LIVRE

« La vision », dans le livre, est matrice de son invention, et commotion liminaire de sa construction. Dynamisation du topos de la ruine, *La Légende des siècles* est à la fois épopée écroulée et épopée de l'écroulement, sanction des révolutions et révolution en marche. « L'épopée du ver » est, quant à elle, au centre du recueil, à la suite des « Sept Merveilles du monde », et au début du second volume, l'épopée (non écroulée) de l'écroulement, poésie négative, critique de Dieu, chant de l'éternel Zoïle contre celui de l'Homère éternel(60), puissance de la ruine qui révèle en Dieu-Créateur la puissance de la construction. Cette puissance de la construction, Dieu la sera jusqu'au dernier vers du recueil, parole où Dieu offusque et le ver, et la réponse du « poète au ver », et « La vision », et le livre qui en est sorti: "Je n'aurais qu'à souffler, et tout serait de l'ombre."(61) Si bien que l'eschatologie progressiste et révolutionnaire de « La vision d'où est sorti ce livre » apparaît rétrospectivement, non pas comme une fin libératrice des mondes et de l'Histoire, mais comme une sorte d'Apocalypse suicidaire, où Dieu, prenant en charge l'intrigue - l'Histoire?- pourrait pousser l'Homme et l'univers à l'effacement de Gilliatt. Des révolutions de Dieu au ver et du ver au Dieu d'Abîme, la catégorie de la destruction se substitue à celle de l'être, à la place du devenir de Renan.

La vérité légendaire glisse ainsi des brèches du recueil, de l'épopée écroulée, sauf à rejaillir en révolution astrale, vérité, « lumière effrayée, astre en fuite », et puis en prostituée sublime, et puis en oiseau-comète, « effroi des nuits profondes ». La Vérité est effroi et désir. Elle est « astre en fuite », une et plurielle, et fait retour, pour fonder le temps présent, pour fonder la possibilité d'une Histoire désirante et désirable; elle est en perpétuelle fuite, et en perpétuelle révolution, s'imaginant et s'inventant dans le ciel, et dans l'Histoire.

Mais cette vérité de la destruction-positivation n'est pas le n'importe quoi de l'illogisme ;elle prolonge la logique révolutionnaire, qui met le holà à une Histoire et un univers pensés par l'orgueil en terme d'inégalité et de hiérarchie. Aussi bien le ver, comme la terre, comme le Dieu de révolutions de « La vision », et comme le Dieu de possible négation d' « Abîme », travaillent tous à coucher l'Histoire: à l'égaliser. Seulement cette égalisation est trop proche de la fosse, de l'ombre, de la mort, pour simplement réjouir. Le rapport amphibologique de « La vision », de « L'épopée du vers » et d' « Abîme » - du début, du milieu et de la fin de ce *mythos* des siècles – dit de manière inquiète l'ambivalence du principe révolutionnaire, dégagement hors des coalescences fatales, et fatalité. Ce principe, écarté avec « La vision » et avec « Abîme » de *La Légende* de 1859 au profit de l'épanouissement, de la transfiguration qu'incarnait le Satyre, revient ainsi après la Commune donner un sens à l'Histoire, qui n'est peut-être que sa vanité terrible.

## RETOUR SUR LE MIROIR BROT

Vint heureusement *L'Art d'être grand-père*, pour raconter « L'épopée du lion », et renouer, dans la colère et le déchirement, avec la possibilité du bonheur, parce qu'il y a des enfants, des oiseaux, et des fleurs; pour faire ricochet à « L'idylle du vieillard, et s'amouracher des mots de Jeanne; pour approcher à nouveau le moi, la société, l'Histoire, l'univers, Dieu, sans restriction; pour qu'à la commotion succède la réconciliation, ou du moins son horizon - pour débloquer le présent, et l'inventer dans le souffle d'un autre poème de l'exil, « L'âme à la poursuite du vrai » :

Car il faut qu'enfin on rencontre  
L'indestructible vérité,  
Et qu'un front de splendeur se montre  
Sous ces masques d'obscurité;  
La nuit tache, en sa noire envie,  
D'étouffer le germe de vie,  
De toute-puissance et de jour,  
Mais moi, le croyant de l'aurore,  
Je forcerai bien Dieu d'éclorre,  
A force de joie et d'amour !

Est-ce que vous croyez que l'ombre  
A quelque chose à refuser  
Au dompteur du temps et du nombre,  
À celui qui veut tout oser,  
Au poète qu'emporte l'âme,  
Qui combat dans leur culte infâme  
Les payens comme les hébreux,  
Et qui, la tête la première,  
Plonge, éperdu, dans la lumière,  
À travers leur dieu ténébreux !(62)

Et puis voilà qu'il faut recommencer l'Histoire, puisque l'Histoire recommence, et retomber dans la prose du 2 décembre, puisqu'il revient, et publier *l'ancien témoignage*, puisque, décidément ni l'Histoire, ni la légende, ni le présent, ne s'imaginent: sauf précisément à sortir de l'écriture transformés. Le miroir Brot de 1877 réfléchit, dans sa triplicité, l'unité de *l'invention d'une vérité* engagée dans l'étrange année, et dans l'Histoire, à produire une autre réalité.

## NOTES

- (1) *Histoire d'un crime*, notes du tome Ier (1877), p. 155. (Vol. « Histoire » des *OEC* « Bouquins », dir. J. Seebacher et G. Rosa, Laffont, 1985 (édition de référence).
  - (2) Dernier vers de « La vision d'où est sorti ce livre » (VDL).
  - (3) Titre de la section et du poème XIX de la Nouvelle Série
  - (4) VDL, p.189.
  - (5) *Histoire d'un crime*, ibid. Pierre Georgel m'a fait remarquer à l'issue du "Groupe Hugo" que Hugo faisait explicitement référence au daguerréotype pour qualifier l'écriture de *L'Histoire d'un crime*, et qu'on pouvait opposer à ce daguerréotype la VDL comme vision panoramique de l'Histoire.
  - (6) *Quatrevingt-treize*, III, II, p. 915 (Roman III).
  - (7) Zola, *Face aux Romantiques*, « Victor Hugo », I, p. 73 ; tiré de *Nos Auteurs dramatiques*; Textes choisis par H. Mitterand, Editions Complexe, 1989.
  - (8) Article « Fiction » du Petit Robert 1982 - qui est une mine de citations de Renan
  - (9) Rimbaud, *Vers nouveaux*, « La Comédie de la soif », 2, p. 103 de l'édition "Poésie/ Gallimard" :
- MOI. - Non, plus ces boissons pures, / Ces fleurs d'eau pour verres; / Légendes ni figures/ Ne me désaltèrent;
- (10)Préface de 1859 à la Première Série. Poésie II, p. 565.
  - (11) Premier vers de la VDL.
  - (12) f°64, verso. Carnet de Victor Hugo fin 1857-début 1858, publié par Annie-Claude Gillet, dans *Recherches sur les origines manuscrites de La Légende des siècles*, Mémoire de maîtrise sous la direction des professeurs P.G. Castex et J. Seebacher, Année 1977-1978, Université de Paris Sorbonne, Paris IV.
  - (13) *Ibid*, f°66, recto.
  - (14) Leconte de Lisle, *Discours pour Emile Forestier* (26 janvier 1887), cité par Claudine Gothot-Mersch, p. 9 de son édition des *Poèmes barbares*, "Poésie Poche", Gallimard, Paris, 1985.
  - (15) VDL, p.192.
  - (16) Mallarmé, *Variations sur un sujet*, « Quant au livre », p. 370 de l'édition Pléiade, (Gallimard, 1947).
  - (17) Préface, Première Série, p. 565.
  - (18) *Ibid*, p. 566.
  - (19) Aragon, *La Mise à mort*, (roman du « miroir Brot »), p. 34. Aragon y parle de "ce moment où la pensée peut semble émaner d'un tiers, l'auteur." Folio, Gallimard, 1970.
  - (20) Préface de la Première série, p. 566, 567, 568.
  - (21) Nouvelle Série, VIII, « Welf, Castellan d'Osbor », VI, p.322.
  - (22) VDL, p. 191.
  - (23) *Ibid*, p.193.
  - (24) *Ibid*, p. 192.
  - (25) Michelet, *Histoire de la Révolution française*, Préface de 1868, p.45; édition "Bouquins", Laffont, Paris 1979.
  - (26) Schlegel.
  - (27) VDL, p. 190.
  - (28) Michelet, *Préface à l'Histoire de France*, 1833.
  - (29) VDL, p. 192: "Quel titan avait peint cette chose inouïe?"
  - (30) *Ibid.*, p. 194.
  - (31) Zola, *Face aux Romantiques (opus cité)* « Un Bourgeois », p. 60 (tiré de *Une Campagne*).
  - (32) VDL, p. 191.
  - (33) *Ibid*, p.189.
  - (34) T. Pavel, *Univers de la fiction*, collection Poétique, Seuil, Paris 1988, p. 102.
  - (35) VDL, p. 190.
  - (36) *Ibid*, p.193.
  - (37) *Quatrevingt-treize*, cf. *supra*.
  - (38) VDL, p.190
  - (39) Nouvelle Série, XVI, « La Comète », p. 424.
  - (40) *Ibid*, III, (III), "Le titan", 6, p. 224.
  - (41) VDL, P. 194.
  - (42) *Ibid*.
  - (43) *Ibid*, p.189.
  - (44) *Ibid*, p. 190.
  - (45) *Ibid*.
  - (46) *Ibid*, p.191.
  - (47) *Ibid*.
  - (48) *Ibid*, p. 192.
  - (49) *Ibid*, p. 193.
  - (50) *Ibid*, p. 194.

(51) *Ibid*, p. 193.

(52) *Ibid*, p.194.

(53) *Ibid*.

(54) Nouvelle Série, XI, « L'épopée du ver », p.364.

(55) *Ibid*, p. 376.

(56) VDL, p. 194.

(57) *Littérature et philosophie mêlées*, « Guerre aux démolisseurs ! » 1, p. 177 et suivantes (vol. « Critique »).

(58) *Notre-Dame de Paris*, V, II, « Ceci tuera cela », p.628 (Romans I).

(59) VDL, p. 190.

(60) Nouvelle Série, XII, « La Réponse du poète au ver », p. 381.

(61) *Ibid*, XXVIII, p. 562.

(62) *L'Art d'être grand-père*, XVIII, V, 2, p.865. C'est avec ces deux strophes que s'achève le recueil.