

Colloque sur "L'oeil de Hugo" organisé par le Groupe Hugo (Université Paris 7) et le Musée d'Orsay sous la direction de P. Georgel, D. Gleizes, S. Guégan, S. Le Men, G. Rosa et N. Savy en septembre 2002, paru aux Editions Des Cendres, 2004.

Ludmila Charles-Wurtz  
 Université de Tours

### **"Image, imaginaire et pensée de Babel"**

Nombre de romans et de poèmes de Hugo sont centrés sur un monument architectural réel - l'Arc de Triomphe ou Notre-Dame de Paris, par exemple -, qui acquièrent, dans l'espace de la fiction, une dimension métaphorique. Mais ce n'est pas à ces monuments réels reconstruits par la poésie que je m'intéresserai aujourd'hui ; mais aux architectures dont le référent n'est pas d'ordre architectural, explicitement présentées comme des "songes", des "visions" ou des "chimères", qui servent de métaphores à l'invisible : vision de villes mortes "pleines d'entassements, de tours, de pyramides" dans "La pente de la rêverie"<sup>1</sup>, vision du "mur des siècles" dans "La vision d'où est sorti ce livre"<sup>2</sup>, "Effrayantes Babels que rêvait Piranèse"<sup>3</sup> ou "sombres architectures bleues" des astres, semblables à des "Babels d'étoiles qui montent" dans des "Babylones de nuit"<sup>4</sup>.

Alors que la métaphore architecturale semble devoir nécessairement renvoyer à la stabilité, à la fixité, à la pérennité de la pierre - Claude Millet, analysant la représentation hugolienne de l'Histoire comme "bloc", évoque "l'immobilité funèbre d'une Histoire monumentale, minérale"<sup>5</sup> -, Hugo l'emploie paradoxalement pour représenter, non un état - qu'il soit glorieux, sous la forme du temple, ou déchu, sous la forme des ruines -, mais un processus, celui d'un écroulement et d'une édification simultanés. L'édification qui engendre le monument et l'écroulement qui le ruine ne se succèdent plus chronologiquement, mais se confondent, empêchant le monument de devenir objet. Ainsi, "tout plafond, croisant ses poutres sur nos têtes, / Est fait d'écroulement"<sup>6</sup> : ce n'est pas avec les gravats produits par l'écroulement que le plafond

<sup>1</sup> *Les Feuilles d'automne*, XXIX.

<sup>2</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série.

<sup>3</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

<sup>4</sup> *Les Contemplations*, III, 30, "Magnitudo parvi".

<sup>5</sup> Claude Millet, "Bloc, événement - Une représentation de l'Histoire dans l'oeuvre de Victor Hugo", communication au Groupe Hugo du 6 avril 2002.

<sup>6</sup> *Les Contemplations*, VI, 6, "Pleurs dans la nuit".

se bâtit, mais avec l'écroulement devenu matériau, c'est-à-dire avec cela même dont il est censé protéger "nos têtes". Si le "mur des siècles" que décrit "La vision d'où est sorti ce livre"<sup>7</sup> est, lui, "composé de tout ce qui croula", la dissociation des phases de l'édification et de la ruine qu'implique l'emploi du passé simple est ruinée par la suite du poème : la vision du mur "trembl(e) comme une vitre, / Et se romp(t), tombant dans la nuit en morceaux", transférant l'écroulement de l'Histoire dans le regard de celui-là même qui s'apprête à la construire ; "La vision d'où est sorti ce livre" est en effet le poème inaugural de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, dont Claude Millet a montré qu'elle ne complète pas la Première, mais la récrit sur les décombres de la Commune. Quant à Gavarnie, "Entrée inexprimable et sombre du granit / Dans le rêve, où la pierre en prodige finit", c'est un "précipice édifice"<sup>8</sup>. Le poème *Dieu* met d'ailleurs significativement sur le même plan, dans un même vers, les verbes "édifier" et "détruire" : "Sur ce qui s'édifie et ce qui se détruit, / Laissons rouler du temps, du gouffre et de la nuit"<sup>9</sup>. De la barricade Saint-Antoine, faite "de l'écroulement de trois maisons à six étages", selon les uns, "du prodige de toutes les colères", selon les autres, le narrateur des *Misérables* affirme qu'"elle avait l'aspect lamentable de toutes les constructions de la haine, la ruine. On pouvait dire : qui a bâti cela ? On pouvait dire aussi : qui a détruit cela ?"<sup>10</sup>. Et il appartient enfin au lecteur de juger si le "tas de pierres", fragments réunis par Hugo pour une oeuvre à venir, "provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction"<sup>11</sup>. Michel Butor a montré par ailleurs, dans "Babel en creux"<sup>12</sup>, que les assises horizontales que constituent les alexandrins sont minées, chez Hugo, par le travail de l'enjambement, qui fissure verticalement le poème.

L'association oxymorique de l'édification et de la ruine, qui transforme l'édifice en "prodige", définit l'inscription de l'homme dans le réel : l'homme "tombe heure par heure, et, ruine, il regarde / Le monde, écroulement"<sup>13</sup>. L'image de l'écroulement est obsédante dans le livre VI des *Contemplations*, engendrant une métaphore architecturale filée de poème en poème : la vie "croule comme un vieux cloître" et les hommes entrent dans la mort "comme un mur subitement s'écroule"<sup>14</sup>. Le moi et l'univers s'écroulent, comme entraînés par leur propre poids. De fait, dans l'univers hugolien, l'attraction terrestre est moins un phénomène physique qu'une malédiction : "la première faute / Fut le premier poids", affirme la "bouche d'ombre"<sup>15</sup>. Aussi les architectures hugoliennes cherchent-elles paradoxalement à amplifier le phénomène physique, prenant le contre-

<sup>7</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>8</sup> *Dieu*.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Les Misérables*, V, I, 1.

<sup>11</sup> *Tas de pierres*.

<sup>12</sup> Michel Butor, "Babel en creux", *Répertoire II*, Editions de Minuit, 1964.

<sup>13</sup> *Les Contemplations*, VI, 9, "A la fenêtre pendant la nuit".

<sup>14</sup> *Ibid.*, VI, 6, "Pleurs dans la nuit".

<sup>15</sup> *ibid.*, VI, 26, "Ce que dit la bouche d'ombre".

pied de la philosophie architecturale grecque, qui détermine l'évolution de l'architecture classique dans son ensemble. En effet, et pour reprendre ici les termes de Didier Laroque dans son essai sur *Le Discours de Piranèse*, "l'architecture grecque accepte pleinement l'attraction terrestre (...), mais la volonté d'apaisement, d'équilibre, de calme maîtrise du phénomène dit son anéantissement ; l'acceptation du monde réel conduit à sa disparition". De fait, chaque colonne "soutient ni plus ni moins qu'il n'est nécessaire, et seulement à l'endroit nécessaire ; mais cet endroit "nécessaire" est aussi celui où s'abolit la nécessité. Il désigne le dieu"<sup>16</sup>. Dans les architectures rêvées, au contraire, l'attraction terrestre n'est pas annulée par la proportion équilibrée du support et de la charge : les édifices sont faits d'écroulement. L'architecture hugolienne est, à cet égard, une architecture grotesque : elle ne cherche pas l'équilibre que produit la neutralisation l'une par l'autre de forces contraires, mais celui qu'engendre la conjonction de leurs effets contradictoires ; l'écueil, chef-d'oeuvre de l'architecture océanique, dont David Charles<sup>17</sup> a montré qu'il est une métaphore de l'oeuvre de Hugo, est un "combat de lignes d'où résulte un édifice"<sup>18</sup>. Les architectures rêvées qui jalonnent l'oeuvre hugolienne sont, si l'on peut dire, du mouvement pétrifié - "vacarme pétrifié"<sup>19</sup> de la barricade des *Misérables*, "tempête pétrifiée"<sup>20</sup> de l'écueil des *Travailleurs de la mer*. Annuler les effets de l'attraction terrestre reviendrait à nier le mal, la pesanteur des corps, la matière : Hugo veut au contraire les transfigurer, c'est-à-dire fonder l'équilibre sur ce qui le menace. Aussi l'équilibre, lorsqu'il est constaté, tient-il du vertige : "Quel Dédale vertigineux, / Cieux! a bâti dans l'insondable / Tout ce noir chaos lumineux ?"<sup>21</sup>, s'interroge le poète des *Contemplations* à propos des astres ; "Quel Vitruve / A bâti ce vertige (...)"<sup>22</sup>, s'interroge celui de *Dieu* à propos de Gavarnie ; "Le vertige semblait avoir construit cela à coups d'aile", affirme le narrateur des *Misérables* à propos de la barricade Saint-Antoine<sup>22</sup> ; "On ne sait comment tiennent ces bâtisses vertigineuses", affirme celui des *Travailleurs de la mer* à propos de l'écueil des Douvres<sup>23</sup>. Ces architectures défient les lois architecturales : seul Piranèse, ce "maçon d'apocalypses", pourrait comprendre le "noeud d'angles, d'orbés, d'ellipses" que constitue Gavarnie, cette "construction que nie et que voit la raison"<sup>24</sup>. Le cirque de Gavarnie est encore décrit dans le texte du voyage de 1843 comme "un objet impossible et extraordinaire", comme un "objet inexplicable"<sup>25</sup>. Quant aux écueils, "la loi de (leur) babélisme échappe

<sup>16</sup> Didier Laroque, *Le Discours de Piranèse, L'Ornement sublime et le Suspens de l'architecture*, Editions de la Passion, 1999, p. 142.

<sup>17</sup> Voir *Les Travailleurs de la mer*, édition de D. Charles, Le Livre de Poche, 2002, Présentation et Notes.

<sup>18</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11.

<sup>19</sup> *Les Misérables*, V, I, 1.

<sup>20</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11.

<sup>21</sup> *Les Contemplations*, III, 30, "Magnitudo parvi".

<sup>22</sup> *Les Misérables*, V, I, 1.

<sup>23</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11.

<sup>24</sup> *Dieu*.

<sup>25</sup> <Voyage de 1843>, Laffont, "Bouquins", 1985, p. 859-860.

; l'Inconnu, immense architecte, ne calcule rien, et réussit tout ; les rochers, bâtis pêle-mêle, composent un monument monstre ; nulle logique, un vaste équilibre"<sup>26</sup>.

Ce déni des lois architecturales, que légitime la valeur métaphysique attribuée au phénomène de l'attraction terrestre, explique l'importance de la figure mythique de Babel dans la poésie de Hugo. Chantier voué à la ruine, tour écroulée avant d'être achevée, et fondée sur le principe même de son écroulement, Babel est un "précipice édifice", pour reprendre les termes que Hugo emploie pour décrire Gavarnie, qui n'est d'ailleurs rien d'autre que "le creux dont Babel fut le relief terrible"<sup>27</sup>. Babel, "la lugubre Tour des Choses, l'édifice / Du bien, du mal, des pleurs, du deuil, du sacrifice"<sup>28</sup>, est faite d'écroulement, puisque l'humanité, renouvelant l'effort des Titans entassant des montagnes pour escalader l'Olympe, bâtit une tour jusqu'au ciel avec, pour matériau, sa propre misère : "pleurs", "deuil", "sacrifice". De même, le peuple du faubourg Saint-Antoine fait "de sa misère sa barricade"<sup>29</sup>. L'écroulement qui sert de matériau à la tour est aussi sa finalité même, puisque Babel est sans fin détruite : par Dieu dans le mythe biblique ; puis par les poètes issus de la Révolution dans *Les Contemplations* : "J'ai de la périphrase écrasé les spirales, / Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel / L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel"<sup>30</sup>. Babel renaît pour être détruite, ses ruines successives marquant les étapes du progrès de l'humanité. "Ceci tuera cela", affirme le titre d'un chapitre de *Notre-Dame de Paris* dans lequel le narrateur assimile l'imprimerie à "la seconde tour de Babel du genre humain"<sup>31</sup>. L'imprimerie tuera l'architecture, la "seconde Babel du genre humain" tuera la première, puis s'écroulera à son tour. Babel, que Hugo interprète comme le mythe de la lutte de l'humanité pour s'émanciper de la tyrannie et de l'obscurantisme, est à jamais vouée à la ruine, parce que, comme l'écrit David Charles à propos de la science<sup>32</sup>, le progrès n'est pas cumulatif, mais procède par ratures successives. De fait, la Babel de l'imprimerie est "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". Or, "l'harmonie" de l'édifice "résulte du tout" : ce "tout" ne saurait être que provisoire, puisque la tour est vouée à l'inachèvement, la presse "vomi(ssant) incessamment de nouveaux matériaux pour son oeuvre" ; "l'harmonie" qui en résulte n'est donc, elle aussi, que provisoire. Si "l'harmonie résulte du tout", l'édification de chaque nouvelle assise de la tour de Babel ruine l'harmonie préalable, et l'équilibre de l'édifice se fonde en ce sens sur une série de déséquilibres, sur une succession de ruines. Si, d'autre part, le narrateur

<sup>26</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11.

<sup>27</sup> *Dieu*.

<sup>28</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>29</sup> *Les Misérables*, V, I, 1.

<sup>30</sup> *Les Contemplations*, I, 7, "Réponse à un acte d'accusation".

<sup>31</sup> *Notre-Dame de Paris*, V, 2.

<sup>32</sup> David Charles, "L'Ane, la science et le livre", *La Revue des Lettres Modernes, Victor Hugo 4 : Science et technique*, textes réunis par Claude Millet, Minard, 1999.

n'évoque pas explicitement la ruine de cette "seconde tour de Babel", il décrit celle-ci comme un "refuge promis à l'intelligence contre un nouveau déluge, contre une submersion de barbares". Or, Hugo sait bien que les "barbares" ne sont jamais que ceux qui ruinent l'ordre ancien : "De la chute de tout je suis la pioche inepte ; / C'est votre point de vue. Eh bien, soit, je l'accepte", dit l'énonciateur de "Réponse à un acte d'accusation"<sup>33</sup>. L'imprimerie est elle aussi vouée à la ruine, parce qu'elle construit le progrès.

La métaphore de la tour de Babel, fondatrice chez Hugo, renvoie donc à une conception du progrès comme écroulements successifs, à l'intuition d'un processus de destruction inhérent à la création. Or, on trouve deux types de représentation de Babel dans l'oeuvre poétique hugolienne : les Babels ascendantes, conformes en cela au mythe biblique, qui sont des métaphores des astres, du ciel, de l'infini divin ; et les Babels descendantes, avatar hugolien des neuf cercles de *L'Enfer* de Dante, qui sont des métaphores de la misère humaine. Ainsi, dans le ciel de "Soleils couchants" apparaissent soudain "les mille étages d'or / D'un édifice de nuées", et "l'oeil croit voir jusqu'au ciel monter, monter toujours, / Avec ses escaliers, ses ponts, ses grandes tours, / Quelque Babel démesurée"<sup>34</sup> ; dans "Magnitudo parvi", ce sont les astres qui forment des "tours d'or que nuls yeux ne comptent", "Babels d'étoiles qui montent / Dans (des) Babylones de nuit"<sup>35</sup>. A l'inverse, la pensée est une "spirale profonde" qui, "quand on y descend, / Sans cesse se prolonge et va s'élargissant"<sup>36</sup> ; la vie est une "spirale aux bords douteux, aux profondeurs énormes, / Dont les cercles hideux vont toujours plus avant / Dans une ombre où se meut l'enfer vague et vivant"<sup>37</sup> ; le destin, antre "où l'âme entend, perdue en d'affreux labyrinthes, / Au fond, à travers l'ombre, avec mille bruits sourds, / Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours", est plus "profond" et plus "désespéré" que les "effrayantes Babels que rêvait Piranèse"<sup>38</sup> ; le châtement des damnés est un "dédale aux spirales funèbres", une "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 fuit"<sup>39</sup> ; la tyrannie, enfin, est un "escalier qui dans le mal descend", une "spirale infâme et traître aboutissant / A l'ombre (...)"<sup>40</sup>. Entre ces deux séries de métaphores, il n'y a pas, on le voit, de solution de continuité : une spirale babélique joint les deux extrémités de l'infini, vis sans fin que l'oeil humain partage artificiellement en un "haut" et un "bas" - cela, parce que l'homme est, selon les termes de la "bouche d'ombre", "le milieu" de la

<sup>33</sup> *Les Contemplations*, I, 7.

<sup>34</sup> *Les Feuilles d'automne*, XXXV, "Soleils couchants".

<sup>35</sup> *Les Contemplations*, III, 30, "Magnitudo parvi".

<sup>36</sup> *Les Feuilles d'automne*, XXIX, "La pente de la rêverie".

<sup>37</sup> *Les Voix intérieures*, XXVII, "Après une lecture de Dante".

<sup>38</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

<sup>39</sup> *Les Contemplations*, VI, 26, "Ce que dit la bouche d'ombre".

<sup>40</sup> *La Pitié suprême*, IV.

création, "degré d'en haut pour l'ombre, et d'en bas pour le jour"<sup>41</sup>. Les Babels ascendantes et descendantes ne sont donc, à tout prendre, qu'une illusion d'optique : la création tord sa spirale infinie entre deux abîmes, celui de la bête et celui de l'ange. De l'un à l'autre, pas de rupture, ce qui signifie que la bête peut devenir ange, mais aussi que l'ange n'est pas ontologiquement différent de la bête. La métaphore babélique, parce qu'elle renvoie à un mythe interprété par Hugo comme un mythe de la libération, dit que l'humanité a la possibilité de "travaille(r) au paradis"<sup>42</sup>, mais aussi que le genre humain est à jamais prisonnier de la matière.

C'est donc à l'intérieur de limites proprement humaines que le progrès se construit par écroulements successifs : s'il y a une transcendance, elle n'est finalement rien d'autre que l'infini géométrique qu'implique la courbe de la spirale babélique. Mais il n'y a pas, dans l'univers hugolien, de ciel inaccessible à l'homme par nature, puisque le ciel lui-même est assimilé à une tour de Babel, c'est-à-dire à une construction humaine. Le poème "Ibo" affirme le droit et le devoir qu'a l'être humain de gravir les étages de l'infini :

Je gravis les marches sans nombre.  
Je veux savoir ;  
Quand la science serait sombre  
Comme le soir!

Vous savez bien que l'âme affronte  
Ce noir degré,  
Et que, si haut qu'il faut qu'on monte,  
J'y monterai!

Vous savez bien que l'âme est forte  
Et ne craint rien  
Quand le souffle de Dieu l'emporte!  
Vous savez bien

Que j'irai jusqu'aux bleus pilastres,  
Et que mon pas,  
Sur l'échelle qui monte aux astres,  
Ne tremble pas!<sup>43</sup>

Ce poème des *Contemplations* assimile la tour de Babel à l'échelle des êtres, autre métaphore spatiale de la continuité métaphysique entre la bête et l'ange. Inversant le sens du mythe biblique, dans lequel les hommes sont châtiés par Dieu pour avoir voulu s'égaliser à lui, Hugo fait de Dieu le principe même du désir de connaissance. Ce n'est pas contre Dieu que s'érige sans fin la Babel hugolienne, mais contre la matière, et donc avec la matérialité pour matériau. Lorsque les architectures rêvées ne sont pas

<sup>41</sup> *Les Contemplations*, VI, 26, "Ce que dit la bouche d'ombre".

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, VI, 2, "Ibo".

simple objet de vision, mais s'appréhendent par le toucher, elles suscitent la même horreur que la pieuvre, figure de la matérialité aveugle. Evoquant les "effrayantes Babels que rêvait Piranèse", le poète des *Rayons et des Ombres* imagine que "celui qui parcourt ce dédale difforme, / Comme s'il était pris par un polype énorme, / Sur son front effaré, sous son pied hasardeux, / Sent vivre et remuer l'édifice hideux"<sup>44</sup>. Vingt-six ans plus tard, *Les Travailleurs de la mer* développent en leur centre la même image, celle du monstre matière. La pieuvre abolit les frontières entre le dedans et le dehors, entre le moi et le non-moi, entraînant le sujet dans le cauchemar de la matière : "La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. Ce rêve est sur vous"<sup>45</sup>. Au "polype énorme" avec lequel se confond la Babel souterraine dans *Les Rayons et les Ombres* répond la pieuvre des *Travailleurs de la mer*, qui, selon le modèle de *L'Enfer* de Dante, est "l'extrémité visible des cercles noirs" : "Si en effet les cercles de l'ombre continuent indéfiniment, si après un anneau il y en a un autre, si cette aggravation persiste en progression illimitée, si cette chaîne, dont pour notre part nous sommes résolu à douter, existe, il est certain que la pieuvre à une extrémité prouve Satan à l'autre"<sup>46</sup>. La logique géométrique impose d'imaginer, aux deux bouts de la spirale babélique, l'existence de l'infini : si Dieu est l'infini du bien, la pieuvre, ou le polype, est l'infini du mal, c'est-à-dire de la matière. C'est cette matérialité aveugle, cauchemardesque, qui sert de matériau à Babel, précisément parce que la tour vise les étoiles. Les images d'édifices palpitant d'une vie menaçante sont multiples. Ainsi, la tyrannie est une "spirale infâme et traître aboutissant / A l'ombre, et vous teignant les semelles de sang. / La conscience aveugle y mène l'âme sourde. / A chaque pas qu'on fait, la chair devient plus lourde ; / (...) / Chaque marche, ô terreur! vivante sous vos pas, / Vous pousse affreusement vers la marche d'en bas"<sup>47</sup>. Le "mur des siècles" est "de la chair vive avec du granit brut", un "vaste enchaînement de ténèbres vivantes"<sup>48</sup>. Du "clairon monstrueux" du Jugement dernier, dans lequel "une obscure Babel" tord "sa spirale", l'énonciateur de *La Légende des siècles* affirme enfin : "Il vivait"<sup>49</sup>.

Mais l'appréhension sensorielle des édifices babéliques est toujours déléguée à un autre que le poète : à "celui qui parcourt ce dédale difforme", dans *Les Rayons et les Ombres* ; à "qui met le pied sur la première" marche de l'escalier de la tyrannie, dans *La Pitié suprême* ; à un "on" qui se retourne en "vous". Le poète, lui, voit avec l'oeil de la "sombre pensée"<sup>50</sup>. Les objets et les paysages architecturaux sont d'abord, pour Hugo,

<sup>44</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

<sup>45</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, IV, 2, "Le monstre".

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *La Pitié suprême*, IV.

<sup>48</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>49</sup> *Ibid.*, Première Série, XV, "La trompette du jugement".

<sup>50</sup> *Ibid.*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

objet de vision intellectuelle : l'architecture du réel répond à celle de la pensée, et l'architecte est d'abord un constructeur de sens - ce que dit d'ailleurs, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, la métaphore de Dieu "suprême architecte". C'est quand "l'esprit, dont l'oeil partout se pose, / Cherche à voir dans la nuit le fond de toute chose" que le poète des *Rayons et des Ombres* contemple les "effrayantes Babel que rêvait Piranèse", ces "rêves de granit", ces "grottes visionnaires"<sup>51</sup>. De même, Gavarnie est l'"exagération du monument humain / Jusqu'à la vision, jusqu'à l'apothéose"<sup>52</sup>, et la "vision" d'où sort *La Légende des siècles* est de l'ordre du songe : "J'eus un rêve ; le mur des siècles m'apparut"<sup>53</sup>.

Cette conception intellectuelle, et en définitive abstraite, de l'architecture rend d'autant plus intéressantes les fréquentes références à Piranèse. Bien que Hugo suggère le contraire en évoquant dans *Les Rayons et les Ombres* les "Effrayantes Babels que rêvait Piranèse"<sup>54</sup>, ou, dans *Les Contemplations*, "le noir cerveau de Piranèse / (...) / Où croît, monte, s'enfle et bouillonne, / L'incommensurable Babel"<sup>55</sup>, ce graveur du XVIII<sup>e</sup> siècle n'a, à ma connaissance, jamais représenté la tour de Babel. C'est, en revanche, un artiste qui s'est voulu architecte, mais n'a jamais bâti d'oeuvre architecturale. Pour Piranèse, l'architecture reste de l'ordre de la représentation picturale, de l'image : il a produit nombre de gravures représentant des ruines antiques et des prisons imaginaires, les *Carceri*, qui offrent le spectacle d'un monde souterrain, traversé de lacunes, délabré jusqu'au cauchemar. Piranèse, selon les termes de Didier Laroque, "ne nous montre pas des ruines d'architectures, mais la ruine de l'architecture"<sup>56</sup>. Cela, parce que les conventions architecturales qui prévalaient depuis près de deux mille cinq cents ans se délitaient, au XVIII<sup>e</sup> siècle, en même temps qu'une société séculaire ; l'art de la cité qu'est l'architecture est frappé de vanité et devient désormais "un sujet pictural"<sup>57</sup>. L'architecture, chez Hugo comme chez Piranèse, est ruinée, objet de vision et non de vue sensible : la Révolution a anéanti l'ordre que manifestent les monuments classiques, et avec lui, la possibilité concrète de l'architecture ; de même que la conception et les conditions matérielles de la représentation théâtrale au XIX<sup>e</sup> siècle rendent *Cromwell* injouable, les normes architecturales en vigueur au XIX<sup>e</sup> siècle ruinent la possibilité même d'une architecture grotesque - ou romantique. Gavarnie, ou Babel en "creux"<sup>58</sup>, est ainsi "le spectre de tout ce que l'homme bâtit"<sup>59</sup>, le "spectre de l'architecture syriaque mêlé au fantôme de l'architecture romaine"<sup>60</sup>. Il est significatif à cet égard que Hugo passe souvent de la description de l'édifice à celle des fresques auxquelles il sert de

<sup>51</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

<sup>52</sup> *Dieu*.

<sup>53</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>54</sup> *Les Rayons et les Ombres*, XIII.

<sup>55</sup> *Les Contemplations*, VI, 23, "Les Mages".

<sup>56</sup> Didier Laroque, *opus* cité, p. 3.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>58</sup> *Dieu*.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> <Voyage de 1843>, éd. citée, "Gavarnie".

support, c'est-à-dire d'un volume dans l'espace à une image plane : Gavarnie est une "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"<sup>61</sup> ; la "vision" d'où sort *La Légende des siècles* est celle d'un "mur", où se donnent à voir "de vastes bas-reliefs, des fresques colossales"<sup>62</sup> ; la préface de la Première Série passe de la métaphore du livre comme "édifice" à celle du livre comme "mosaïque"<sup>63</sup> ; quant à la Babel qu'élève l'imprimerie, "partout sur sa surface l'art fait luxurier à l'oeil ses arabesques, ses rosaces et ses dentelles"<sup>64</sup>.

Mais la fresque est un tableau dans la pierre, une image qui fait corps avec l'édifice : elle a, à la différence de l'oeuvre sur papier, un lien organique avec le réel. Le sens s'y projette dans la chose, ou dans les choses, alors que le papier relève davantage de l'abstrait ; s'il a bien une texture et un poids, il s'efface comme support. L'édifice, lui, existe pour lui-même, en ce qu'il est investi d'une fonction sociale. Telle est peut-être la fonction première de l'architecture pour Hugo : installer le sens dans les choses, instaurer un lien organique entre le sujet et l'objet. Le poème des *Feuilles d'automne* intitulé "La pente de la rêverie" est particulièrement intéressant à cet égard. Ce poème met en scène la "pente insensible" de la pensée, qui "va du monde réel à la sphère invisible"<sup>65</sup>. Le poète commence en effet par observer la réalité la plus concrète : "J'avais levé le store aux gothiques couleurs. / Je regardais au loin les arbres et les fleurs." Puis la vision devient floue : "Tout flottait à mes yeux dans la riche lumière / De cet astre de mai dont le rayon charmant / Au bout de tout brin d'herbe allume un diamant!" Le moi et le paysage se fondent alors progressivement, estompant la frontière entre le dedans et le dehors :

La Seine, ainsi que moi, laissait son flot vermeil  
Suivre nonchalamment sa pente, et le soleil  
Faisait évaporer à la fois sur les grèves  
L'eau du fleuve en brouillards et ma pensée en rêves!

La vision qui s'amorce alors, scandée par la répétition du verbe "voir", est intérieure : "Alors, dans mon esprit, je vis autour de moi / Mes amis (...). / Puis tous ceux qui sont morts vinrent après ceux-ci, / (...). / Quand j'eus, quelques instants, des yeux de ma pensée, / Contemplé leur famille à mon foyer pressée, / Je vis trembler leurs traits confus, et par degrés / Pâlir en s'effaçant leurs fronts décolorés". La pensée, comparée au début du poème à une Babel renversée - sa "spirale est profonde, et quand on y descend, / Sans cesse se prolonge et va s'élargissant" -, semble adopter la structure

---

<sup>61</sup> *Dieu*.

<sup>62</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>63</sup> *Ibid.*, Première Série, Préface.

<sup>64</sup> *Notre-Dame de Paris*, V, 2.

<sup>65</sup> *Les Feuilles d'automne*, XXIX, "La pente de la rêverie".

de son objet, puisqu'elle appréhende une série de Babels intérieures : "Je vis soudain surgir (...) / D'autres villes (...) / Pleines d'entassements, de tours, de pyramides, / Baignant leurs pieds aux mers, leur tête aux cieux humides. / (...) / Alors, tours, aqueducs, pyramides, colonnes, / Je vis l'intérieur des vieilles Babylones". Le nom de Babel apparaît à la fin de la description, mais perd sa valeur référentielle, puisqu'il désigne, non la Babel du mythe biblique, mais la dernière Babel d'une série - une Babel "d'après la distinction des langues", comme le note Franck Laurent<sup>66</sup> :

Or, ce que je voyais, je doute que je puisse  
 Vous le peindre : c'était comme un grand édifice  
 Formé d'entassements de siècles et de lieux ;  
 On n'en pouvait trouver les bords ni les milieux ;  
 A 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 monde.

Babel se dissocie du mythe biblique pour devenir une structure mythique. Dès lors, la pensée reproduit-elle dans ce poème la structure babélique de son objet, ou, à l'inverse, les Babels rêvées sont-elles la projection dans l'espace d'une structure fondamentale de la pensée ? L'alternative, qui se fonde sur l'opposition de la pensée et de son objet, risque de dénaturer la philosophie hugolienne, selon laquelle le dehors et le dedans, le sujet et l'objet sont liés par un rapport d'analogie. C'est précisément parce que le moi est une Babel intérieure analogue à la "Babel du monde" que le sujet peut accéder à la connaissance du réel - cette connaissance dont la métaphore est toujours la "vision". Connaître, c'est donc, d'une certaine manière, doublement reconnaître : le sujet reconnaît la Babel extérieure pour l'avoir déjà expérimentée en lui-même, mais ne prend conscience de cette Babel intérieure qu'à la faveur de cet écho entre le dedans et le dehors - selon une logique en tous points semblable à celle qui organise la théorie de l'écho sonore. Il accède ainsi, grâce à la vision de Babel, à la connaissance de soi et du monde.

L'architecture babélique est donc une structure du réel qui entre en résonance - si l'on peut dire - avec la structure du moi : elle entérine l'intimité du moi et du monde, permettant au sujet d'accéder à l'émotion. "Un écueil, c'est de la tempête pétrifiée. Rien de plus émouvant pour l'esprit que cette farouche architecture, toujours croulante, toujours debout.", lit-on dans *Les Travailleurs de la mer*<sup>67</sup>. L'émotion, dont le siège est ici "l'esprit", résulte de la vision hors de soi d'une figuration du problème intérieur. La

<sup>66</sup> *Ibid.*, édition de F. Laurent, Le Livre de Poche, 2000, p. 343.

<sup>67</sup> *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 11.

métaphore architecturale transforme le phénomène naturel en représentation, si bien qu'il n'y a pas simple coïncidence entre structure intérieure et structure naturelle, mais bien manifestation, dans le monde des choses, d'une vérité intime. Cette réversibilité du dedans et du dehors est explicitement formulée par les premiers vers de "Saturne" :

Il est des jours de brume et de lumière vague,  
Où l'homme, que la vie à chaque instant confond,  
Etudiant la plante, ou l'étoile, ou la vague,  
S'accoude au bord croulant du problème sans fond ;  
(...)  
Où, comme en s'éveillant on voit, en reflets sombres,  
Des spectres du dehors errer sur le plafond,  
Il sonde le destin, et contemple les ombres  
Que nos rêves jetés parmi les choses font! <sup>68</sup>

L'homme, écroulement - il est à chaque instant "confond(u)", c'est-à-dire, au sens propre, détruit -, "s'accoude au bord croulant du problème sans fond" en observant les objets du réel : l'écroulement intérieur ne peut être saisi qu'à l'extérieur. Et les "reflets" des "spectres du dehors" qui errent au plafond de la chambre ne sont pas la métaphore de l'effet du dehors sur le dedans, comme la logique de l'image pourrait le faire croire, mais celle des "ombres / Que nos rêves jetés parmi les choses font". La vérité intérieure se donne à voir hors de soi, scellant l'intimité de l'homme et des choses : le poète de *La Légende des siècles* se voit lui-même au centre de la vision du "mur des siècles", comme "au fond d'un miroir blême"<sup>69</sup>. L'émotion naît du constat de ce lien organique entre le sujet et l'objet.

De là, peut-être, la fascination qu'éprouve Hugo, sa vie durant, pour le *Sunt lacrymae rerum* de Virgile. De cette citation de l'*Enéide* <sup>70</sup>, qui sert d'épigraphe à un poème de jeunesse et à une ode, et de titre à un poème des *Voix intérieures* <sup>71</sup>, Hugo dit dans <Les Traducteurs> qu'elle est "irréductible à la traduction. Cela tient à sa sublimité concrète, composée de tout le fatalisme antique résumé et de toute la mélancolie moderne entrevue. Chose qui semble extraordinaire à ceux qui ne méditent point habituellement sur ces vastes problèmes de linguistique, ce mot littéralement traduit en français, n'offre aucun sens. Aucune femme ne comprendra *il est des pleurs de choses*, et toute femme porte en elle le *Sunt lacrymae rerum*."<sup>72</sup>. La phrase est tirée d'un passage du chant I où Enée, après la défaite des Troyens, contemple "un vaste temple" en construction, que Didon fait édifier à Junon. Au pied de cette architecture colossale, il

<sup>68</sup> *Les Contemplations*, III, 3, "Saturne".

<sup>69</sup> *La Légende des siècles*, Nouvelle Série, "La vision d'où est sorti ce livre".

<sup>70</sup> Chant I, v. 462.

<sup>71</sup> "Le dévouement de Malesherbes", *Oeuvres poétiques*, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1964, Tome I, p. 229 ; "La mort de mademoiselle de Sombreuil", *Odes et Ballades*, II, 9 ; "Sunt lacrymae rerum", *Les Voix intérieures*, II.

<sup>72</sup> <Les Traducteurs>, <Proses philosophiques de 1860-1865>, *Oeuvres complètes*, Laffont, "Bouquins", 1985, Tome "Critique", p. 631.

voit représentées, sous forme de fresques, les batailles de la guerre de Troie, et s'arrête *lacrimans*, "en pleurant". C'est dans le monologue qu'il profère alors que s'inscrit la phrase que cite Hugo : "Quel pays, Achate, quel canton de l'univers ne sont pas remplis de nos malheurs ? Voici Priam! Ici même, les belles actions ont leur récompense ; il y a des larmes pour l'infortune (*sunt lacrymae rerum* ), et les choses humaines touchent les coeurs"<sup>73</sup>. La traduction des Belles Lettres efface la "sublimité concrète" de l'expression en supprimant la référence aux "choses", intraduisible en français (la tournure latine n'a d'autre visée que d'accroître le caractère concret d'un mot). Elle fait ainsi manquer le rapport intime entre les "pleurs" et les "choses" que semble y avoir vu Hugo - à tort ou à raison : *il est des pleurs de choses*. Ces pleurs, ce sont ceux d'Enée au spectacle des fresques qui représentent la guerre perdue, ses compagnons morts, et lui-même : "il se reconnaît aux prises dans le combat avec les chefs Achéens". Ce sont aussi, à la lettre, ceux des choses elles-mêmes. L'émotion est engendrée, non par la défaite, ni même par son souvenir, mais par sa représentation architecturale : la ruine de Troie sert de matériau pour la construction d'un temple, et Enée pleure, non sur lui-même, mais de voir ses malheurs et ceux des siens prendre sens en faisant corps avec le réel, en se confondant avec le malheur inscrit au coeur des choses. Cette lecture hugolienne de Virgile renseigne sans doute davantage sur Hugo que sur Virgile, mais la poésie est faite, elle aussi, d'écroulements - ou de palimpsestes.

#### ABSTRACT

Hugo emploie la métaphore architecturale pour représenter, non un état, mais un processus, celui d'un écroulement et d'une édification simultanés : les édifices rêvés sont faits d'écroulement. Il invente ainsi une architecture grotesque, chargée de manifester dans le monde des choses la vérité intérieure du sujet.

---

<sup>73</sup> Virgile, *L'Énéide*, traduction d'André Bellessort, "Les Belles Lettres", 1961, p. 22-24.