

## Herméneutique et esthétique

(Pasages dans *Pyrénées* – "Bouquins/ Voyages", pp. 806-808)

Si le poète est bien "le gardien des métamorphoses"<sup>1</sup> comme le définit Elias Canetti, c'est dans ce texte du dernier voyage avant l'exil 1843) que Hugo découvre la nature et la portée de sa fonction. Le texte, déjà bien élaboré et destiné à la publication, ne semble pas vraiment achevé ainsi qu'en témoigne la dernière phrase qui est une note de travail écrite au crayon sur le manuscrit : "Ma théorie de l'orme, ma théorie du grès."

J. Gaudon lui accorde une place dans le chapitre *Contempler du Temps de la contemplation* (p.29) et le rapproche de l'article de Baudelaire sur Hugo (repris dans *L'Art romantique*), où il expose sa théorie de "l'universelle analogie". C'est le Hugo "visionnaire" qui point ici. Pour J.-B. Barrère, ce texte est une illustration du Hugo de la "fantaisie" (*La Fantaisie de Victor Hugo*, p.207). Curieusement, il ne fait que l'évoquer (p. 195) quand il aborde le problème de fond (*du fond*) que pose ce texte, celui de l'unité du monde visible et invisible... Enfin, P, Albouy (*La création mythologique*, pp. 315, sqq.) voit dans les voyages et dans ce texte en particulier, les prémices de la "mythologie de l'exil" (p. 318) qui résulte à l'évidence de ce "vertige" de l'imagination transfiguratrice dont le mécanisme et les présupposés métaphysiques sont décrits ici.

On peut donc le considérer comme l'aboutissement de l'expérience des voyages, "chasse à la comparaison et à la métaphore", (Albouy, p. 316) et comme l'expression d'une théorie esthétique fondée sur une véritable *vision* du monde.

Le texte décrit une initiation. Le ton est en apparence badin et l'auteur feint de ne pas prendre au sérieux ce qui n'est qu'une promenade digestive dans la montagne de Pasages. Il se dit menacé de choir dans une marmite "comme un ingrédient de plus à quelque olla podrida" s'il fait un faux pas. Mais la comparaison avec les escaliers de Piranèse, l'ascension périlleuse vers les sommets des montagnes "où s'accouplent dans une sorte d'hymen mystérieux le farouche et le charmant, le sauvage et le paisible" (p. 806) sont les marques d'un "moment solennel" (*Rhin*, B., p. 290), théâtralisé, où Hugo met en place les éléments de quelque Mystère sacré auquel le lecteur serait convié :

On croit sentir l'œil de Jéhovah tout près ouvert.

L'instant est celui d'une révélation, d'un dévoilement de la vérité, analogue au récit de sa promenade nocturne dans la ruine de Heidelberg (*Rhin*, lettre XXVIII, B., pp. 303 sqq.) où il se définit explicitement comme "visionnaire" :

...j'y voyais vivre un regard mystérieux.

Etes-vous visionnaire comme moi? Avez-vous éprouvé cela? Les statues dorment le jour, mais la nuit elles se réveillent et deviennent fantômes. (*Rhin*, lettre XXVIII, B. p. 305)

Comme souvent chez V.H., la théorie ne se dissocie pas ici de la pratique et la pensée de sa figure. Le texte qui suit ce prologue est bien plus qu'une méditation, il est la mise en forme paradoxale s'agissant de déformations - d'une idée unique, reprise tout au long du texte : la nature donne le modèle d'une création poétique en continu, seul moyen d'accès à la vérité. "Moyen d'accès" est à prendre au pied de la lettre puisque la vérité est aux "racines mêmes de l'être", dans l'unité du "grand tout" qu'on peut découvrir en se laissant porter par la rêverie que déclenche la vision du grès-Protée. Autrement dit, et ce n'est pas un hasard, Pasages est le lieu allégorique d'une méditation sur le *passage* d'un ordre à l'autre, par une série de métamorphoses successives, qui sont "transfiguration", jusqu'à ce que soit révélée la vérité du monde, i.e. l'unité, "l'ordre [qui] est au fond" sous "le chaos" des apparences (*Rhin*, lettre XI, B., p. 86) et la nécessité de les laisser jouer - de se laisser jouer par elles – pour en comprendre le mécanisme et ensuite le reproduire.

---

<sup>1</sup> Elias Canetti, *Le métier du poète, La conscience des mots* le livre de poche, *Biblio* essais, p. 337.

C'est dire que "mimer le réel" (J. Gaudon) pour Hugo n'a rien d'une *mimésis* mais tout d'une *poiésis*. Il s'agit de reproduire un mouvement et, en somme, de retrouver une démarche. D'où le rapport avec le voyage et la promenade. La vérité est dans le mouvement et se prouve/trouve en marchant...

Je marchais dans la montagne sans trop savoir où j'étais : peu à peu le paysage extérieur que je regardais vaguement avait développé en moi cet autre paysage intérieur que nous nommons la rêverie; j'avais l'œil tourné et ouvert au-dedans de moi, et je ne voyais plus la nature, je voyais mon esprit (*Pyr.*, B., P. 791),

écrit-il, à propos d'une promenade près de St Sébastien. Et dans ce texte :

Vous êtes accoutumé à mon allure et vous me laissez penser la bride sur le cou. Me voici pourtant assez loin du grès, en apparence du moins. J'y reviens.(B., p. 808).

La digression est une nécessité de l'esprit en quête d'une vérité dynamique qui ne peut se dire qu'à grands renforts de métaphores (= transports) dont le résultat est un paysage tantôt pris au sens propre, "paysage extérieur", tantôt au sens figuré, "paysage intérieur". On a une double équivalence : "paysage intérieur" = "la rêverie" et "paysage extérieur" = "la nature", qui se réduit à cette identité : "nature" = "mon esprit". Dedans et dehors sont réversibles puisque ressortissant à l'unité primordiale du "grand tout". Dans ces conditions, il est possible de se regarder penser (ou rêver, ou créer... mais c'est la même chose) : il suffit de regarder le paysage qui fonctionne comme une plaque sensible captant les "harmonies secrètes" de la création.

Ce texte sur Passages est donc aussi une théorie (au sens étymologique) du paysage. Il joue d'une quasi-homonymie (attestée par quelques coquilles dans les journaux!) entre "Passages" - traduit par passage - et paysage. Le paysage est passage, lieu et figure de la méditation-médiation. Car, ainsi qu'on va le voir, méditer pour Hugo, c'est se faire soi-même passage, lieu d'un transfert (de savoirs), medium.

A vrai dire cela implique une conception originale du paysage. Hugo, en effet, oppose implicitement à la définition statique des dictionnaires (l'étendue embrassée par un regard qui fige, ou encadrée et fixée dans un tableau.), une définition dynamique : le paysage est un "grand drame" (p. 807). Et le contexte le dit très clairement, un drame romantique : "quelquefois grand et sévère, quelquefois bouffon". On peut préciser que c'est la tension entre le côté "grotesque", voire ridicule des visions que suscite la nature des grès ou des ormes et leur aspect "lugubre" et "terrifiant" qui produit le "drame", c'est-à-dire l'action. Ou plutôt la pensée en action qui ne sait si elle doit rire ou pleurer (cf. p. 808), obligée de suspendre son jugement et d'admettre que la vérité apparente est protéiforme. Et c'est bien pourquoi l'on est aussi dans une "réalité fantastique" si l'on définit le fantastique comme l'espace de l'entre-deux, de l'ambiguïté et de l'indécidable. On est de toute façon plus près de l'oxymore que de l'antithèse bien tranchée (cf. "rire farouche et hideux") et la réaction du spectateur est elle-même ambivalente : "les grands esprits" sont charmés, effrayés, ou au moins étonnés...

Le paysage est la figure d'un lieu fantôme<sup>2</sup> : "cette partie de la création qui se fait fantôme" (p. 807), lieu fantasmagorique et fantasmatique où se dessine l'espace possible d'une autre vie "les larves inconnues et possibles de la nuit", p. 807). Tout est dans ce "possible" qui le désigne comme l'espace fictionnel par excellence, c'est-à-dire un espace qui n'est pas faux sans être sensible pour autant. "La vaste ouverture du possible", dira-t-il dans *Les Travailleurs de la mer* (Massin, p. 570). Il est la matérialisation de "la rêverie [qui] est la pensée à l'état fluide et flottant" (p. 807). Et l'on peut penser que les dessins de Hugo sont l'aboutissement graphique de cet état.

Psychopompe, le paysage met en contact non seulement des ordres différents mais la vie et la mort, encore que dans ce texte il s'agisse davantage d'une remontée des morts que d'une descente des vivants. L'essentiel

---

<sup>2</sup> On sait que pour Hugo, "fantôme" est l'état idéal où l'être (et le moi) se rapprochent le plus de la vérité et, qu'en conséquence, le livre rêve, "irrésistible" est aussi celui où il y a du fantôme". (*W.S. Massin*, t. 12, p. 295).

La plupart des idées de ce texte se retrouvent autour et dans *Les Travailleurs de la mer*. Voir, en particulier, *Les rochers*, *Homo Edax* dans *L'Archipel de la Manche*, *La mer et le vent* et surtout le chapitre 1., 7, *A maison visionnée habitant visionnaire*, dans lequel Gilliat récupère les qualités et l'expérience du promeneur de Passages :

"une création fantôme monte ou descend vers nous et nous côtoie dans un crépuscule; devant notre contemplation spectrale, une vie autre que la nôtre s'agrége et se désagrége, composée de nous-mêmes et d'autre chose." (*Massin*, t. 12, p. 570)

est qu'il apparaisse comme le lieu de la transition, donne à voir le *continuum* de la création et persuade de l'impossibilité d'établir une frontière entre l'au-delà et ici-bas.

Hugo cherche ici moins à saisir l'être que "le passage" vers l'être et ses racines. Ce moment où la matière semble se fissurer, se déliter, sans jamais y parvenir. Car il n'y a rien d'irréversible dans le "grand drame du paysage". Juste une transformation incessante, une prolifération des formes qui se "transfigurent".

La vérité n'a pas de contour défini. Elle est dans "les formes extraordinaires et fugitives, les choses sans nom", entrevues par les grands penseurs, matérialistes pour la plupart. On sait que les *simulacra* dans la théorie épicurienne de la connaissance sont des espèces émises par les choses et causes de la perception que nous en avons (cf. Virgile, *Buc.* III et Lucrèce). Hugo parle ailleurs de rayonnement :

Peut-être constatera-t-on un jour que le rayonnement est une des lois générales et souveraines de la création [...] cette loi s'applique à tous les objets sans exception et quels qu'ils soient, visibles ou invisibles, obscurs ou lumineux, à tout en un mot et à chaque détail de tout. ( *Océan - Faits et croyances*, "dicté par moi en 1843", B., "Océan" p. 130)

La réalité de la perception de ces "choses sans nom" par le penseur visionnaire implique leur existence. Et l'on comprend la logique récurrente de ce texte : le credo initial en l'unité de la création :

Vous savez, mon ami, que, pour les esprits pensifs [...] les racines mêmes de l'être. (p. 806)

est fondé intimement sur "ces visions qui sortent de la nature" dont l'expérience est partagée par d'autres visionnaires qui la garantissent. Il est vrai qu'avant l'énumération des penseurs qui l'attestent, Hugo semble la mettre en doute et n'y voir qu'une déformation du rêveur halluciné ("Le rêveur croit voir..."), mais on sent bien que "ces choses sans nom", pour être ineffables, n'en sont pas moins pour lui des certitudes qu'il s'agit de partager avec le lecteur. De faire *passer* en somme... D'où la "fluidité" du texte qui épouse celle de la rêverie et engourdit l'esprit convié implicitement à suspendre au moins son jugement.

Les idées dont ce texte donne la formulation la plus achevée, sont déjà exprimées dans les autres voyages. Dans une lettre datée du 8 septembre 1837, à Adèle, il s'émerveille sur "ce grand et ineffable alphabet" qui lui révèle chaque jour une "lettre nouvelle", merveilleusement construit pour mettre en évidence le *continuum* de la création et son unité :

Et quel admirable rayonnement de tout vers le centre ! Comme les divers ordres créés se superposent et dérivent logiquement l'un de l'autre. Quel syllogisme que la création! [...] Ainsi s'engendrent l'un dans l'autre, dans une unité ravissante, les quatre grands faits qui saisissent le globe, la cristallisation, la végétation, la vie, la pensée. ( B., p. 641 )

Et dans *Pyr.* à L. Boulanger, de Cauterets :

Il me semble, mon ami, que ces choses là sont plus que des paysages [...] y a-t-il, en effet, quelque révélation, quelque manifestation de la grande intelligence entrant en communication avec le grand tout? (B., p. 851)

Au fond de tout cela, la croyance en l'intelligibilité de la nature comparée à un livre que le "contemplateur" peut lire et donner à lire à son tour en suivant le modèle de la création : "la foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création", "l'inextricable réseau" etc.

On voit que l'esthétique qui sera mise en oeuvre par Hugo est fondée sur une herméneutique, c'est-à-dire sur la lecture d'un monde-alphabet<sup>3</sup>, l'interprétation "des paroles dont vous entendez en passant je ne sais quelles syllabes bizarres" (p. 807). Et on comprend pourquoi on évoque les correspondances baudelairiennes et "l'universelle analogie" (juste retour à celui qui en est l'illustration pour Baudelaire) sans voir que Hugo

<sup>3</sup> Cf. la lettre XXV du *Rhin* (B., pp. 234- 235 ) et l'Album de 1839, (B., p.684).

pousse bien plu loin les conséquences esthétiques d'une métaphysique essentiellement "physique". L'unité de l'univers est dans la structure poétique de la matière dont il est composé. L'ordre est dans le désordre maîtrisé des phénomènes, une désorganisation systématique de nos schèmes de perception, un dérèglement non de tous les sens mais de la vue (cf. la fin du texte). Le travail poétique de la connaissance n'est donc pas, comme pour Baudelaire, d'«extraire la comparaison, la métaphore et l'allégorie» de l'espace contemplé pour en dégager l'ordre et l'harmonie (*Salon de 1859*, VIII, *Le Paysage*), il est dans la compréhension du principe dynamique qui anime la création et que doivent reproduire la métaphore ou la comparaison. En d'autres termes, la vérité est dans la métaphore elle-même et dans la connexion qu'elle établit entre des réalités aussi différentes que possible les unes des autres<sup>4</sup> de façon à reproduire "la continuation occulte de la nature infinie" (*Les Travailleurs de la mer*, Massin, p. 570). La science elle-même capte l'ouragan pour le comprendre avec un "filet dont les mailles se multiplient" (*La mer et le vent*, Massin, p. 808). D'où chez Hugo des métaphores instables et jugées "baroques" par ses contemporains<sup>5</sup> qui n'ont pas aimé "l'ombre des rangées d'arbres [qui] dessinait en noir la figure d'un peigne auquel il manquait des dents" (*Rhin* lettre 1, B., p. 13) Ou encore le clocher de Dinant comparé à "un immense pot à l'eau" (*Rhin*, lettre VI, B., p.47).

Sa phrase avec ses énumérations impossibles, ses enchevêtrements bizarres d'images et de comparaisons, ses digressions, mime le travail de la nature. Elle mime cette mobilité, cette mutabilité des éléments, dont le grès et l'orme sont les prototypes...

On pourrait démontrer que l'écriture en réseau (mais aussi en nébuleuse et en archipel) est celle de la presque totalité de ses œuvres et qu'elle rend compte également de la méthode de travail. Voir l'affection particulière qu'il a pour l'araignée qui n'est pas seulement un être qu'on trouve un peu partout : dans les herbes, dans les ruines, dans les caveaux et même sous forme de filet , et un être qui le fascine, elle est le modèle que suit le narrateur pour construire son récit. Ce texte daté de 1832, publié dans *Océan* :

Un jour, il y avait une toile d'araignée à sa lucarne. Il la trouva d'une si magnifique invention et d'une exécution si délicate qu'il en fit soigneusement le portrait (B. "Océan", p. 328),

se retrouve iconiquement dans le paysage du château de Vianden (1871.) dessiné à travers une toile d'araignée. Il est vrai que le voyageur fait balayer les toiles d'araignées qui fascinent le poète (cf. *Pyr.* B., p. 800).

Hugo en fait pratiquement l'animal emblématique, avec le ver et l'hydre, de l'écriture. Dans le texte sur "la Forêt Noire" (B. p.898) c'est à elle que font implicitement penser "les filets d'encre" dessinant "l'inextricable paraphe du démon". C'est sur son modèle que le mot tout puissant dans *Suite* décrit son action:

.....et moi je vais lier les bouches ;  
Et sur l'homme, emporté par mille essors farouches,  
Tisser avec des fils d'harmonie et de jour,  
Pour prendre tous les cœurs, l'immense toile Amour. *Cont.* I, VIII.

---

<sup>4</sup> Voir *Les Misérables*, 4, livre 7.

<sup>5</sup> Voir G. Genette, *Figures 1, Hyperboles* Paris, Le Seuil., 1966 sur la métaphore baroque assez proche de la métaphore hugolienne.

Dans les articles qui ont rendu compte du *Rhin* celui-ci, hostile., de F. Génin (*Le National* du 12 mars 1842) :

"Plus l'image est baroque, plus il croit avoir exprimé une idée profonde."

On retrouve le même reproche chez des critiques moins hostiles. Notons que vers 1840, " baroque " signifie " bizarre ", c'est-à-dire non motivé , incongru. Il est certain que l'incongruité se manifeste dans le fonctionnement carnavalesque de la métaphore (terme générique, en fait, de toutes les formes d'analogie) qu'on retrouve dans la littérature satirique et qui fait de la métaphore l'équivalent verbal de la caricature iconique.

Plus important : le reproche de "baroquisme" et d'abuser des métaphores a une signification politique et idéologique précise : c'est du matérialisme. Hugo s'en plaint qui reprend le débat dans un fragment daté de 1860 :

"L'image qui, pour quiconque sait le sens étymologique des mots, est identique à l'idée, est traitée de matérialisme. " *Fragments*, N° 125, p. 51.

On peut être assuré que ce texte des *Pyrénées* est un plaidoyer qui répond aux accusations de la critique du *Rhin*.

Dans *Océan*, encore, elle figure le travail de la mort:

la mort...

Mystérieux réseau de squelette et d'âmes,  
De vers de terre et de rayons,

Tendant sur l'infini sa ténébreuse toile,  
Effroi plein d'espérance, ombre aux yeux de flambeau,  
La mort sombre apparaît, et, formidable, étoile

La porte noire du tombeau. (daté de 1854, B. "Océan", p. 391)

Je passe sur les textes connus qui, des rosaces des cathédrales à la chambre de Josiane, tissent la même toile...

Au demeurant, cet "inextricable réseau" paradigmatique, a le mérite de rendre compte du visible et du non-visible. Non seulement les "harmonies" sont "secrètes", les fils "invisibles" et renvoient à un ordre caché, mais la structure réticulaire est en elle-même une structure qui implique des trous, des vides, des lacunes, lesquels peuvent être tout aussi bien inscrits dans la matière que venir des défaillances de notre perception.

Si ne rien voir ne prouve rien, voir est au contraire une preuve irréfutable. L'intérêt du grès est qu'il n'est autre chose qu'une vision pétrifiée et donc sa matérialisation (cf. "les aspects que présente le grès [...] la tempête sur l'océan." p. 808). De ce fait, il a une objectivité et il est la preuve que ces visions ne sont pas de purs fantasmes nés de nos angoisses nocturnes. Les fantasmes existent sans doute, mais dans la lecture que le passant fait de ces formes. Et le passant ici, n'est pas différent de n'importe quel lecteur ou spectateur. Prétendra-t-on cependant que le texte du "grand drame du paysage" n'a pas de réalité objective et n'existe que dans la conscience du spectateur troublée par le crépuscule, "le lourd brouillard plein de métamorphoses?" (B., "Océan", p. 448) C'est tout le problème du sens qui est ainsi posé... Il est bien évident que Hugo, auteur dramatique, même s'il n'est pas comme Dieu maître de sa création, ne peut admettre un sens problématique, tout au plus des problèmes de lecture, c'est-à-dire de "vision" et d'interprétation dont la solution est l'éducation. Il faut apprendre à lire la nature comme il faut apprendre à regarder une pièce de théâtre. Le sens, pour être "caché", existe mais il n'est pas donné d'emblée. Il faut un interprète., un médiateur.

Hermès, dieu des échanges et des passages...

Françoise Chenet