

Victor Hugo et l'infiniment petit

« Je me souviens qu'étant adolescent, un jour, à Romorantin, dans une mesure que nous avons, sous une treille verte pénétrée d'air et de lumière, j'avisai sur une planche un livre, le seul livre qu'il y eut dans la maison, Lucrèce, *De natura rerum*... J'ouvris le livre. Il pouvait être environ midi dans ce moment-là.. Quelques instants après, je ne voyais plus rien, j'étais submergé par le poète ;... et le soir, quand le soleil se coucha et quand les troupeaux rentrèrent à l'étable, j'étais encore à la même place, lisant le livre immense¹. » A côté de l'admiration obligée et comme officielle qu'il a toujours rendue à Shakespeare ou à Dante, rien de plus frappant et de plus mystérieux que cette intime tendresse de Hugo pour Lucrèce — et, notons le bien, non seulement pour le poète, mais pour le philosophe, comme si le fait d'avoir seul réussi, sur deux millénaires, à être inséparablement l'un et l'autre, le plaçait d'emblée au-dessus de ses confrères (... « Montaigne, Herder, Kant en détresse / Hegel sombre, et là-bas cette cime, Lucrèce² »). Pourtant, au niveau de la pensée explicite, rien de plus différent, semble-t-il, que le matérialisme pessimiste de Lucrèce et le spirit(ual)isme progressiste et moralisant de Hugo ; si donc quelque chose a passé de l'un à l'autre, le transfert se situera non pas dans l'élément superficiel de l'idéologie, mais dans celui, plus profond, de l'« intuition » où se donne, pour Hugo, la vérité de sa pratique poétique et en même temps du monde dont elle est l'« écho sonore ». Cette intuition qui est comme le lieu commun de nos deux poètes, nulle formule ne nous semble la mieux décrire que quelques mots d'Emmanuel Levinas évoquant, à propos de Maurice Blanchot, l'écoute « dans les profondeurs de l'être... du monotone clapotis d'une pluie incessante et dépourvue de sens³ ». En effet, chez Lucrèce, à l'origine, *ça pleut dans le vide*, les atomes déferlent *imbris uti guttae* — et cette même « cataracte ténèbres⁴ », cette même « pluie immense au loin rayant les infinis⁵ » constitue aussi le bruit de fond inextinguible de l'univers hugolien : la seule différence étant qu'ici cette écoute de la pluie ne débouche pas, comme là, sur la naissance d'une physique (si bien étudiée par Michel Serres), mais sur une histoire qui est comme le mythe commun du monde, de l'humanité et du poème. C'est ce mythe que les pages qui suivent voudraient tenter de dégager.

*
**

Tout commence donc, chez Hugo, par une pluie « éternelle et lugubre⁶ », une « immense pluie éternelle⁷ », « la fuite immense des atomes⁸ » sur un « effrayant fond brumeux⁹ », — pluie encore plus inquiétante quand chaque goutte précise davantage ses contours et devient flocon noir :

*Des fantômes sans nom passent. Qui donc sont-ils ?
Ils tombent on ne sait de quelle obscure cime,
Tantôt plus noirs, tantôt moins sombres que l'abîme ;
Leur chute flotte au gré de l'air qui les poursuit ;
Ils seraient les flocons, s'il neigeait de la nuit¹⁰.*

Allons plus loin ; descendons sous la surface tempétueuse de la mer, pénétrons dans « l'immobilité sourde, aveugle, impénétrable, terrible » où nous sommes « dans l'unité de l'eau... L'eau toute seule, chose horrible ». Or, là aussi, il pleut : « quelle pluie ? une pluie vivante, une pluie d'animalcules¹¹ ». Au fond de l'océan, « rien des naufrages. Rien des poissons non plus. Jamais une arête. Jamais un squelette. Toujours et partout des infusoires¹²... Sans cesse et à toute minute, il en tombe innombrablement, immense pluie éternelle ». Chez Lucrèce déjà, la pluie d'atomes était pluie de semences (*semina*) ; et chez Buffon ou Diderot (que Hugo connaissait fort bien), le monde apparaissait comme un grouillement, une agglutination d' « animalcules », de « molécules vivantes » douées d'appétition et de perception, version matérialisée des monades leibniziennes. Hugo reprend ce réseau d'équivalences *atome = monade = semence = animalcule* (ou *ver*, toujours comme chez Diderot) en y ajoutant un nouveau terme, celui de *point*, connotant l'atome idéal : « la matière arrive à la molécule comme l'idée arrive au point ; et le point abstrait et la molécule matérielle étant l'un et l'autre indivisibles sont nécessairement identiques au fond de l'infini¹³ ». Mais, comme « l'indivisible, c'est l'invisible¹⁴ », la transition se fait sans peine du point, atome idéal, à l'âme, « atome moral¹⁵ », incorruptible parce qu'indécomposable : « l'atome, quelle merveille ! Pour l'algèbre, point géométrique. Pour la philosophie, âme. Voilà ce qu'est l'atome¹⁶ ». Ainsi, la pluie d'atomes dont nous étions parti se révèle finalement une pluie ou une « tempête d'âmes¹⁷ », dont la chute peut s'expliquer mythologiquement par une chute antérieure, comme le dira la bouche d'Ombre dans un discours qui, il est vrai, se situe moins au niveau de l'intuition elle-même qu'à celui de sa justification idéologique.

Pour l'instant, nous en resterons nous-même à l'intuition sous sa forme pure — des *points* tombant dans le vide de l'*infini*. Or, ces deux termes apparemment opposés vont se révéler en fait comme eux aussi convertibles : « l'absolu, écrit Hugo en 1855, apparaît à la pensée sous deux aspects : l'infini, le point géométrique. Le point géométrique, qui n'a aucune dimension. L'infini qui les a toutes¹⁸. » Cette conversion pourra d'ailleurs s'opérer dans les deux sens. D'une part, en effet, « l'infini n'est autre chose que la collection de tous les points géométriques. C'est l'unité

des unités. C'est le grand *Un*. C'est Dieu¹⁹ ». Mais si l'absolu se réduit ainsi à un point suprême, le point, de son côté, se révèle un infini : « L'atome est le même abîme que l'infini. Dans les profondeurs de la pensée, indivisible est identique à infini. Ne pouvoir être divisé, c'est n'avoir ni commencement ni fin », i.e. être « incommensurable²⁰ » (« le point n'a pas de fond²¹ », dira ailleurs Hugo). Il ne s'agit pas là d'une simple démonstration dialectique, mais d'une expérience, ou plutôt d'une *intuition* authentique que décrira longuement la *Préface philosophique des Misérables* : « Vous êtes vous parfois replié en vous-même, plongeant vos yeux dans votre propre mystère, songeant et sondant ? Qu'avez-vous vu ? Une immensité. Une immensité noire pour quelques uns, sereine pour quelques autres, trouble pour la plupart... une sorte de vide d'abord terrible²². » Lorsque cet « atome moral » qu'est l'âme regarde en lui-même, il se découvre donc comme un vide, un espace illimité, un « puits sans fond²³ » — ce même puits où Jean Valjean devra jeter sa réputation, sa fortune, sa vie et jusqu'à son cœur. Plus encore : dans ce vide intérieur de l'atome, il va, à nouveau, pleuvoir des atomes — dans le moi, il va, à l'infini, souffrir des moi. Tel est le sens de l'extraordinaire discours de « Josué » lors de la séance de « tables parlantes » du 28 décembre 1854 : « L'homme est un moi peuplé de moi qui ne le connaissent pas et qu'il ne connaît pas. Chaque moi à son tour est plein de moi et ainsi jusqu'à l'infini. Le moi de l'homme vit tout entier et chaque moi intérieur à l'homme est également tout entier ; l'homme ne connaît rien de son être ; il ne peut savoir ce qui vit, meurt et naît en lui ; l'homme n'est que l'âme principale du corps humain ; il y a en lui des âmes d'autres hommes, des âmes d'animaux, des âmes de plantes, des âmes de pierres ; il y a plus, il y a des âmes d'étoiles. L'homme, c'est le monde ; l'homme, c'est le ciel ; l'homme, c'est le germe de la création jeté dans les quatre vents et courant dans les gouffres de Dieu ; immense atome, le moindre moi contient un exemplaire complet de tous les moi²⁴. » Dès 1830, du reste, c'est une telle expérience que retraçait *La pente de la Réverie*, où un songeur solitaire se voit progressivement entouré et comme envahi par l'image de ses amis, puis par une multitude inconnue (« foule sans nom ! Chaos ! Des voix, des yeux, des pas ! ») qui bientôt embrasse « tous les vivants », puis « le genre humain complet comme un jour du remords ». Mais plus la vision s'étend, plus du même coup elle devient indéterminée, au point de ne plus offrir finalement que des unités identiques qui se succèdent en tombant, c'est-à-dire des *nombres* :

*Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre,
Comme dans l'Océan les flots noirs et pressés
Dans l'espace et le temps les nombres entassés*²⁵

— cauchemar mathématique qui est peut-être le fantasme le plus terrifiant de l'imaginaire hugolien et qu'illustre un poème célèbre de *Toute la lyre* (« *Le calcul, c'est l'abîme...* »)

*Au fond, presque indistincts, l'absolu, l'innombrable.
L'inconnu, rocs hideux que rongent des varechs
D'A + B ténébreux mêlés d'X et d'Y,
Sommes, solutions, calculs où l'on voit pendre
L'addition qui rampe, informe scolopendre*²⁶

— comme si, à ce niveau, les formes se perdaient, et qu'il ne restât plus qu'une précipitation monotone, sans début ni fin, d'éléments identiques.

A cette expérience d'une *ouverture* de l'*atome* sur lui-même qui est ouverture sur l'infini va correspondre symétriquement l'expérience non moins inquiétante d'une *fermeture* de l'infini sur soi. C'est celle que fait, au début de *L'homme qui rit*, le petit Gwynplaine, seul par une nuit d'hiver devant un gibet : « derrière cette vision, il y avait on ne sait quelle occlusion sinistre. L'illimité, borné par rien, ni par un arbre, ni par un toit, ni par un passant, était autour de ce mort. Quand l'immanence²⁷ surplombant sur nous, ciel, gouffre, vie, tombeau, éternité, apparaît patente, c'est alors que nous sentons tout inaccessible, tout défendu, tout *muré*. Quand l'infini s'ouvre, pas de fermeture plus formidable²⁸ » ; ce que l'Ombre du Sépulcre avait déjà énoncé à la séance du 18 décembre 1854 : « Dieu n'a pas de verrous, sa manière de se clore, c'est d'être sans bornes ; sa muraille, c'est l'illimité ; son horizon, c'est l'impénétrable ; on n'entre pas en lui parce que tout en lui est majestueusement libre au pas de l'âme ; on ferait des voyages sans fin dans l'être sans fond... Dieu, c'est le grand mur et le grand abordable ; il s'échappe dans l'inaccessible et il se donne dans l'accessible²⁹. » Dieu est donc d'autant plus fermé qu'il est ouvert, et cette image de l'infini comme un mur, ou comme aboutissant à une porte close (« au fond, tout se ferme »), va nous donner l'*autre* cauchemar de Hugo, symétrique et opposé à celui de la chute nocturne des nombres ; ou plutôt, nous aurons un perpétuel renvoi d'un terme à l'autre, de l'ouvert au fermé, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, qui sera comme l'échange mutuel de ce qui tombe (l'*atome*), et de ce en quoi *ça* tombe (l'espace infini). Remarquons du reste que le langage nous donne aussi l'exemple d'un tel renversement, avec cet *atome* verbal qu'est le monosyllabe, doué également, déclare Hugo, « d'une étrange capacité d'immensité : mer, nuit, jour, bien, mal, mort, oui, non, Dieu etc...³⁰ ».

Si c'est donc à partir de l'image de la pluie que se détermine la structure de l'espace hugolien, on ne doit pas s'étonner qu'il en aille de même pour le temps : la pluie est aussi (voire surtout) celle des instants. Le poème *Dieu* évoquera ces *voûtes de brume*

*Où le temps filtre et coule et, goutte à goutte, pleure,
Où, minute à minute, hier, aujourd'hui, demain
On entend dans la nuit tomber le genre humain*

— comme, dans *Les Rayons et les Ombres* (« *Puits de l'Inde!...* ») l'âme entendait

*Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours*³²

— gouffre, précisera la Bouche d'Ombre, où

*De tout ce qui vécut pleut sans cesse la cendre*³³

Mais, si c'est la même pluie atomique qui est ainsi à la racine du nombre et du temps, il est impossible d'esquiver la question naïve : « où tout cela tombe-t-il » ? En effet, comme chez Lucrèce, il n'est pas question, chez Hugo, d'admettre une coexistence de chutes parallèles, c'est-à-dire indéfinies : ici aussi, par l'intervention de quelque *clinamen*, il se produit des rencontres, des accrochages, donnant naissance à des ensembles plus ou moins bien structurés dont certains parviennent à durer, voire à se reproduire. C'est la nature de ces assemblages qu'il nous faut à présent examiner.

*
**

Revenons à la pluie sous-marine des infusoires qui nous a servi d'image de référence : du fait de cette averse continue, « la Babel de la mer, écrit Hugo, monte silencieusement du fond du gouffre³⁴ ». La tour de Babel est omni-présente dans l'œuvre de Hugo, depuis *Les Rayons et les Ombres* (« effrayantes Babels que rêvait Piranèse³⁵ ») jusqu'à la *Dernière Gerbe* (« Babel est tout au fond du paysage horrible... »), et, sans vouloir recenser toutes ses apparitions, nous nous bornerons à deux remarques. Tout d'abord, observe Victor Hugo lui-même à la séance de « tables parlantes » du 21 avril 1854, « quand les tables bégaient, elles disent presque toujours *bab, baba, babac*. Y a-t-il quelque parenté, quelque filiation mystérieuse de ces bégalements là au mot *babel* qui marque les balbutiements du genre humain, au mot Babylone formé de Babel, et à nos mots *babel, babiller, balbutier* » ? — « Oui³⁷ », répond laconiquement l'interlocuteur invisible (il s'agit en l'occurrence du lien d'Androclès !). Comme le *babel* marque la première combinaison, encore dépourvue de sens, des lettres ou des sons, *Babel* désignera donc la première construction, le premier monde jailli de la combinaison hasardeuse des atomes se rencontrant et s'entassant dans leur chute — ce qui nous ramène à l'équivalence atome = lettre et univers = texte si caractéristique du Lucrèce. D'autre part, à propos de cette Babel naturelle qu'est le Rocher Douvres des *Travailleurs de la Mer*, Hugo insistera sur le caractère *fortuit* de cette « farouche architecture, toujours croulante, toujours debout », de ce « monument monstre³⁸ » qui comme les châteaux-forts de ses dessins, est à lui-même sa propre ruine. Or, un tel édifice produit par un entassement hasardeux, nous en trouverons l'équivalent exact, dans l'ordre historique, avec l'Ancien Régime — le « vieux monde » — lui aussi juxtaposition irrationnelle de *faits* accomplis et non, comme la République, construction méthodique de l'intelligence humaine :

*Le vieux monde était là, de ténèbres construit,
Babel aux spirales sans nombre*³⁹

— et Jean Valjean, au bain, verra sur lui « une sorte d'entassement de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits dont les contours lui échappaient, dont la masse l'épouvantait et qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons civilisation⁴⁰ ». Mais la meilleure image de la Babel historique reste indiscutablement le « mur des siècles » dont la vision ouvre la *Légende* — et qui, « mesure des siècles », « charnier-palais en ruine⁴¹ », est la plus parfaite traduction temporelle des *moenia mundi* du poète latin.

Le monde matériel et le « vieux monde » social sont donc, chacun dans son ordre, les résultats d'un processus d'accumulation indéfinie d'éléments ponctuels (les atomes ou les faits) et c'est ce qui rend chacun d'eux, de façon apparemment contradictoire, à la fois « bloc inerte et noir fourmillement⁴² » — comme s'ils possédaient en surface sens et forme tout en restant, au-dedans, pullulement illimité. Le caractère « bloc » vient de la connexion des éléments, de leur *nœud* (ce qui s'appellait chez Lucrèce *nexus* et *contextus*), et la confrontation finale, au terme de *Quatre-vingt-treize*, entre la Tourgue et la guillotine, fournira une illustration frappante de ce nœud constitutif de tout édifice babelien : « d'un côté, l'inextricable complication gothique, le serf, le seigneur, l'esclave, le code multiple ramifié en coutumes, les ligatures innombrables... ; de l'autre, cette chose simple, un couperet. D'un côté, le nœud ; de l'autre, la hache⁴³ ». Si le nœud apparaît si facilement comme oppressif, c'est justement dans la mesure où il n'abolit pas le fourmillement initial, mais le lie, le refoule pour le mettre en forme, et, au sens le plus littéral, le *bloque* : ainsi de la France de Napoléon III où « 34 000 000 de Français isolés, désarmés, épars, gouttes d'eau, grains de poussière » sont *informés* par 1 200 000 « personnages » « faisant bloc⁴⁴ » et disposant du pouvoir. L'état *lié* est donc toujours un état forcé, ce qui explique, comme chez Diderot, le soulagement inhérent à toute décomposition :

*Tout ces atomes las, dont l'homme était le maître
Sont joyeux d'être mis en liberté dans l'être
De vivre, et de rentrer au gouffre qui leur plaît⁴⁵.*

Une autre conséquence sera que, pour maintenir en surface une forme et un sens, il conviendra de refouler, ou plutôt de « laisser tomber » (au sens propre) les éléments inassimilables. Où tomberont-ils ? Dans le dessous — *l'enfer* — de la nature ou de la société, dans le « dessous ténébreux de la vie » qu'évoque la *Fin de Satan*⁴⁶ ou dans les bas-fonds de la cité et de l'État. Pour que les « dieux » ou les « lumineux » puissent affirmer leur pouvoir *superficiel*, il faudra donc que soient refoulés vers le fond les damnés, les « ténébreux », ou, pour reprendre l'expression des *Misérables*, les « mineurs » : car « le sol social est partout miné, tantôt pour le bien, tantôt pour le mal », et, dans les caves de Babel, errent, creusent et travaillent ces « mineurs blancs », les révolutionnaires, ou ces « mineurs noirs⁴⁷ », la pègre. Mais ce n'est pas seulement dans la nature ou dans la société qu'il y a un enfer, c'est également dans le domaine des mots : la littérature classi-

que, aux yeux de Hugo, s'est constituée elle aussi par un acte de refoulement qui a laissé tomber, dans la nuit de l'argot, un « verbe devenu forçat⁴⁸ », « tous les vieux mots damnés, légion sépulcrale » — la tâche de la poésie nouvelle, telle que la formule la *Réponse à un acte d'accusation*, étant précisément de ramener à la surface cette « populace du style au fond de l'ombre éparse⁴⁹ ».

Par l'intermédiaire de cet élément refoulé (ou laissé tomber), un lien souterrain va du reste subsister entre la création ordonnée et cohérente et son contraire — le chaos. En effet, pour Hugo comme pour Lucrèce, toute connexion n'est pas inévitablement signifiante, et le chaos sera précisément ce domaine des assemblages inviabilés, des combinaisons éphémères qui se font et se défont. Ses manifestations, sur le plan naturel, seront avant tout l'océan et l'ouragan (la *tempestas* et la *turba* de Lucrèce)⁵⁰ et, sur le plan intérieur, l'imagination, que *Promontorium somnii* définira comme « le monde qui n'est pas et qui est » : « là on vit de la vie étrange de la nuée. Il y a dans tout de l'errant et du flottant. La forme dénouée ondule mêlée à l'idée. L'âme est presque chair, le corps est presque esprit⁵¹. » Nous touchons là au domaine de la vie éparse, du possible, du spectral, si opposé à la densité du concret et pourtant au fondement de celui-ci, s'il est vrai que le monde présent n'est rien d'autre qu'une exception réussie parmi toutes les combinaisons incohérentes qui composent le chaos du possible. Mais, pour Hugo rebelle sur ce point à la logique de l'atomisme, il y a moins d'antériorité que contemporanéité du chaos et du *κοσμός* : « le chaos est le placenta de l'univers », dit un fragment assez énigmatique de 1854⁵² — et, si on se souvient de l'équivalence si fréquente dans la pensée archaïque entre le placenta et un frère jumeau non venu à terme, il serait tentant d'évoquer ici le thème si typiquement hugolien du jumeau « laissé tomber » dont l'exemple par excellence est bien sûr le Masque de Fer.

Mais, que les assemblages soient stables ou instables, il nous reste à savoir quel agent assure la connexion. Chez Lucrèce, on le sait, il n'y a pas d'autre agent que le *clinamen* et les rencontres imprévisibles qu'il occasionne. Hugo aura toujours, lui aussi, une curiosité quasi enfantine pour les coïncidences, les rencontres inopinées — entre des événements, d'ailleurs, plutôt qu'entre des réalités physiques ou spirituelles : ainsi, la coïncidence de la mort de Shakespeare avec celle de Cervantès, ou la naissance d'Euripide le jour de la bataille de Salamine etc⁵³... Des chapitres entiers de *William Shakespeare* ou de *Paris* sont remplis de tels phénomènes de synchronicité, à propos desquels il convient, dit Hugo, de *songer*, i.e. de « penser ça et là (*passim*)⁵⁴ ». Mais en fait, chez lui, le véritable agent de connexion a un nom précis qui est *gravitation*, — par quoi il faut entendre l'attraction mutuelle et quasi sexuelle⁵⁵ des éléments les uns par les autres, ou plutôt leur attraction commune par un centre unique dont le caractère est résolument maléfique : « la vie heureuse et libre, écrit Hugo, ce sera la vie impondérable. Nous sommes au bain ; l'homme est le forçat de la vie liée à un *centre* ; il est l'esclave d'un *aimant* monstrueux. Nous sommes les prisonniers de la *pesanteur*, la *gravitation* est notre chaîne⁵⁶ ». Ce centre d'attraction est non seulement captivant, mais mortel : ce n'est pas la corde

qui tue dans la pendaison, ni l'eau dans la noyade, mais, dans les deux cas, « le fatal centre du globe attire⁵⁷ » ; et la dépendance de l'univers par rapport à lui va se traduire dans la prédominance, au sein de l'univers matériel, de la figure circulaire (« Tout cercle étant la forme effrayante des nuits⁵⁸ »), au point que l'invocation *au Cheval des Chansons des rues et des bois* ordonnera d'un même élan : « brise *anankè*... Sors du cercle⁵⁹ ». L'« astre central », le « soleil noir » qui recourbe ainsi sur elle-même la vie éparses des atomes et les fait, en s'attirant, coaguler en matière, Hugo le symbolise, dans *Les Travailleurs de la mer*, par la bouche-anus de la pieuvre, ce « soleil spectre » (« elle a un orifice unique au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce la bouche, est-ce l'anus ? C'est les deux⁶⁰ »), dont l'équivalent historique est la Rome papale, la « ville pieuvre » qui « nous veut » et qui nous aspire dans l'« épouvantable rut de l'abîme⁶¹ ». Sans doute conviendrait-il ici de rappeler le jeu de mots, cher à Hugo, sur l'ambiguïté du latin *anus*, qui désigne également la vieille femme, c'est-à-dire, comme le montre le cauchemar du *Dernier jour d'un condamné*, la mort ; quoiqu'il en soit, le point de contraction absolu demeure obstinément voilé, et sa personnification sera, dans *La fin de Satan*, Isis, « l'âme noire du monde⁶² », la déesse dont nul n'a soulevé la voile et qui n'est elle-même, d'ailleurs qu'une « sorte de voile ayant un vague mouvement⁶³ ». C'est elle qui rôde au fond ultime de la Babel cosmique, comme, au fond de la grotte du rocher Douvres, Giliatt voit errer « une espèce de long haillon » — la pieuvre — là où l'on attendait « une Vénus sortant de la mer, une Ève sortant du chaos, ... une femme toute nue ayant en elle un astre⁶⁴ ». Au centre perpétuellement voilé de la contraction cosmique, à la bouche-anus de la pieuvre d'Isis s'oppose ainsi la nudité rayonnante d'Ève, de même qu'à l'égout romain répond Paris, cet œil du monde. C'est ce nouveau secteur de l'imaginaire hugolien, celui que désigne généralement le terme *idéal*, qu'il nous faut à présent examiner.

*
**

Ce que nous avons vu jusqu'à présent, ce sont des points qui tombent indéfiniment sur un fond noir et s'agglutinent en édifices de hasard, à la fois massifs et fourmillants, dont le nom générique est *Babel*, et qui peuvent aussi bien être montagne, *burg*, mesure ou forêt. Mais, à travers cet entre-lacs, quelque chose de lumineux — « quelque chose de nu » — apparaît, qui se dérobe, mais veut être poursuivi : « l'énigme, cette Galatée formidable, fuit sous les prodigieux branchages de la vie universelle, mais elle vous regarde et désire être vue⁶⁵ ». Par delà son origine virgilienne (*Et fugit ad salices, et se cupit ante videri*), ce thème idyllique revient comme une obsession dans l'œuvre tardive de Hugo. Ainsi, *Le Satyre* nous montre la forêt comme une sorte d'érection spontanée de la montagne cherchant éperduement à « saisir quelque chose de nu ».

*Et l'énigme sacrée, au loin, sans vêtement
Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable*⁶⁶

— et un autre poème de *La Légende des Siècles* évoque la vérité qui

*... après s'être montrée un instant, disparaît
Ainsi qu'une clarté passe en une forêt*⁶⁷.

— ce qu'évoque encore plus précisément un fragment de 1856 :

*Par moment, comme un arbre à travers les ramées
D'une incommensurable et sinistre forêt,
Quelque chose qui semble un visage apparaît*⁶⁸.

Le réel nous était apparu comme un édifice à dessous multiples, commandé d'en bas par une cause première qui se revêtait de sa propre noirceur (Isis) ; l'idéal, au contraire, s'offre à nous dans la nudité d'un visage, révélateur d'un Dieu personnel et bon. Mais — et nous rencontrons là un autre cauchemar typiquement hugolien — rien ne garantit qu'un visage soit effectivement nu, et qu'il ne se réduit pas tout simplement à un *masque* possédant lui-aussi son *dessous* : cette perpétuelle déception constituant, on le sait, le ressort dialectique du grand poème inachevé *Dieu*. Il existe, néanmoins, quelque chose qui ne se peut masquer et qui reste donc comme la seule nudité véritable : l'œil. Cette constatation explique la représentation, constante chez Hugo, de Dieu comme d'un œil rayonnant et même éjaculant, dont la force centrifuge domine la puissance centripète d'Isis, de la bouche-anus, du soleil noir. Ainsi dans *La Légende des Siècles* :

*Œil sans paupière et sans sommeil
Éternel jet de vie...*⁶⁹

— ou dans *Dieu* :

*Il est l'œil gouffre ouvert au fond de la lumière
D'où l'univers jaillit en rayons infinis*⁷⁰.

— ou, sur un mode plus intime, dans une lettre de 1855 à Juliette Drouet : « ton âme, la mienne, mêlées, mariées, enlacées, feront un seul rayon de l'œil de Dieu⁷¹. »

Ce que nous trouvons ici, c'est l'évocation d'un espace en expansion, dont l'espace en contraction n'est peut-être d'ailleurs que la retombée. Dans cet espace rayonnant aussi, nous allons trouver des atomes, mais il s'agira cette fois de « grains de lumière », d'« atomes sans limites⁷² », d'âmes qui ne tombent ni ne gravitent, mais *planent*. Ainsi les petits oiseaux, si fréquents chez Hugo et si souvent raillés, ne sont rien d'autre que des atomes en état d'apesanteur, capables donc « de rayonner dans tous les sens⁷³ », comme le pigeon voyageur de *L'année terrible*, « atome

qui vient dans l'ombre en aide au colosse⁷⁴ ». Mais l'exemple le plus parfait du point suspendu est naturellement l'étoile : « Dans le ciel, écrit Hugo, tout est en *suspens* ; sur la terre, tout se précipite⁷⁵ » — et d'évoquer, par exemple Aldebaran, « *face* splendide et sombre sur l'abîme », qui luit « sans fin, sans voile ». On pourrait naturellement objecter à Hugo que ces points lumineux, les soleils, ne font que rendre plus noir le ciel où n'atteint pas leur rayonnement, et que par conséquent c'est la fatalité qui, en fin de compte, semble l'emporter ; mais une utopie d'une étonnante poésie, bien que fondée sur la technique la plus prosaïque, va donner la réponse : « le jour où nos lunettes auraient reçues un suprême perfectionnement qui n'a rien d'impossible, la profondeur incommensurable étant partout peuplée d'astres à des éloignements divers, tous ces points lumineux, devant le regard du télescope, se serreraient sans interstice les uns contre les autres, *boucheraient tous les trous*, deviendraient surface, et le ciel de la nuit nous apparaîtrait comme un immense plafond d'or⁷¹. » Ici, par une juxtaposition purement optique qui ne fait appel à aucune « attraction », les atomes rayonnants parviennent donc à abolir le vide, c'est-à-dire à empêcher toute possibilité de chute — conjurant ainsi l'angoisse lucrécienne d'un abîme toujours ouvert où l'univers menace perpétuellement de ruiner.

Remarquons cependant qu'un autre caractère commun à l'étoile et à l'oiseau est leur distance, comme si l'idéal n'était supportable à l'homme que vu de loin (sinon au télescope !). Lorsqu'elle devient trop proche, la nudité, dont nous avons dit qu'elle était l'épiphanie même de l'idéal, perd son caractère naturellement rayonnant (« la nudité, c'est oui⁷⁸ ») et devient au contraire attirante, c'est-à-dire fatale, comme Lady Josiane dans *L'Homme qui rit*. « La femme nue, déclare un fragment de 1850, c'est le ciel bleu... La beauté n'est pas autre chose que l'infini contenu dans un contour⁷⁹ » ; mais justement, précisera un autre aphorisme, « le contour souverain de la beauté est impérieux. Quand il sort de l'idéal et daigne être réel, c'est pour l'homme une proximité funeste⁸⁰ ». Il y a dans le contour, dans la forme une tendance catastrophique à se dégrader en surface, c'est-à-dire en dessus brillant d'une profondeur ténébreuse⁸¹ : seul échappe à cette fatalité l'œil, qui ne peut que rayonner et ne s'éteint jamais en surface, et qui est donc la seule nudité innocente parce qu'il est la seule nudité authentique — raison pour laquelle, sans doute, l'amour virginal de Marius et de Cosette se réduit presque uniquement à un échange de regards^{81bis}. Mais cet éloignement spatial de l'idéal ne fait peut être qu'exprimer un éloignement temporel plus profond, dont nous aurons à rendre compte dans la suite de cette étude.

Auparavant toutefois, il nous faut faire attention à un autre point, qui va se révéler d'une importance capitale : à côté des atomes liés dans l'édifice naturel ou social, et des atomes libres qui planent par-dessus, il existe en effet un troisième type d'atomes qu'on peut appeler libres dans la mesure où ils ne font partie d'aucun assemblage, mais qui, cependant, ne jouissent pas de la bienheureuse indépendance de l'étoile ou de l'oiseau ; ils sont, au contraire, engagés dans une relation de conflit indépassable, voire de parasitisme, avec un assemblage ou un édifice quelconque, qu'ils rongent du

dedans ou bombardent du dehors. Cette idée d'une action corrosive-destructrice des atomes non-liés sur les connexions établies vient naturellement elle aussi de Lucrèce, mais elle va recevoir chez Hugo une multitude de figures dont nous énumérons ici quelques unes :

1) L'exemple par excellence est naturellement le *ver* du tombeau, dont *La Légende des Siècles* nous rendra l'Épopée, et qui se présente comme un « atome »⁸² prisonnier sous la surface des corps (« Tout n'est qu'une surface/qui sert à me couvrir »)⁸³ — surface qu'il finit cependant par percer.

2) Le *Titan*, également dans la *Légende des Siècles*, prisonnier sous l'édifice du monde (à la *surface* duquel règnent les dieux), mais qui va creuser sa prison (« Et l'on dirait un *ver* trouant la tombe »)⁸⁴ pour déboucher enfin sur l'espace rayonnant de la Divinité authentique. On peut en rapprocher la *taupe* qu'évoque le poème *Dieu* (« Il est. La taupe fouille, et creuse, et l'aperçoit »)⁸⁵.

3) Plus inattendus, l'*étoile* (le monde est un cadavre dont « les astres sont les vers »)⁸⁶, et l'*éclair*, à propos duquel le *ver* parle ainsi dans une strophe non retenue de son *Épopée* :

*Parfois je brille aux cieux, épouvante du prêtre
J'y serpente, on m'y voit paraître et disparaître
Et je m'appelle éclair*⁸⁷

(et comment ne pas évoquer, ici, l'*éclair* qui lézarde le mur des siècles à la fin de *La Vision dont est sorti ce livre*?).

4) *La goutte d'eau* qui creuse peu à peu le bloc rocheux de Gavarnie, ce « coffre de pierre immense renfermant les archives » du vieux monde, si bien qu'on « croit voir un trou qu'un *ver* fait aux pages d'un livre »⁸⁸ — trou qui s'évase jusqu'à devenir cette « Babel en creux » si admirablement glosée par Michel Butor.

5) Équivalent historique de cette goutte d'eau naturelle, la *larme* de la *Pitié suprême* :

*Cette espèce de mont formé de règnes sombres
Cet édifice affreux que chaque âge construit
Avec des attentats, de la gloire et du bruit...
Ce chaos de faits lourds, tristes, hideux, navrants...
Ce tas de vieux forfaits, bronzes verdegriés
Cet amas du granit le plus dur des abîmes,
Ce grand rocher du mal, alluvion des crimes,
Colossal piédestal de Némésis debout,
Large, énorme, une larme, O Dieu bon, le dissout*⁸⁹

6) Le *livre*, « ce *ver* rongeur de l'édifice » dont parlait déjà *Notre-Dame de Paris*⁹⁰, et quand le livre se monumentalise à son tour et devient entassement, bibliothèque, l'*atome* rongeur reparaît sous la forme du *libelle*, ce

« gamin sombre » qui sape « la bibliopole auguste et colossale » et « le dock du grimoire universel »⁹¹ — ou sous la forme du *journal*, « flocon de blancheur et de pureté » qui est pour le peuple « manne, graine, semence »⁹².

7) Enfin, l'ultime métamorphose du ver nous sera offerte par le mot lui-même, le « mot flottant », « ver dans le fruit mûr »⁹³, qui dissout l'édifice du passé :

*Les préjugés, formés comme les madrépores
Du sombre entassement des abus sous les temps
Se dissolvent au choc de tous les mots flottants*⁹⁴.

Dans tous ces cas, nous assistons à un travail de déconstruction, d'« analyse »⁹⁵ au sens propre du terme, mais qui, comme le montre l'exemple du *Titan*, débouche sur la lumière, s'achève par cet « évanouissement dans l'azur »⁹⁶ qu'évoque si pittoresquement, dans *Quatre-vingt-treize*, l'épisode du *massacre de la Saint-Barthélemy* : « c'est dans de la splendeur que tout se décompose »⁹⁷, écrira Hugo en 1855. Il semble même que parfois Hugo ait tenté de penser un dépassement de ce dualisme pesanteur-lumière, si caractéristique de la *Naturphilosophie* romantique, auquel nous avons abouti : sans doute, la pesanteur est, le plus généralement, ce qui « tient ensemble », ce qui lie les atomes en un édifice, mais elle peut apparaître aussi comme une force qui « désagrège et détruit »⁹⁸ — donc libère. Il n'y a donc peut-être pas contradiction dans le fait que la mort, marque suprême de notre pesanteur, soit définie par Hugo, en 1812, un « phénomène de pure gravitation »⁹⁹ et, en 1875 un « phénomène d'expansion »¹⁰⁰ ; il s'agit seulement d'indiquer que dans la tombe, « astre central vers qui tout redescend »¹⁰¹, s'opère une sorte de retournement consécutif à un passage à la limite — l'attraction extrême, comme chez Buffon, se renversant en rayonnement (inversement l'étoile, centre de rayonnement par excellence, sera aussi décrite parfois comme « un lieu de précipitation » où « la matière subtile tombe de tout côté »)¹⁰². Dès lors, même en l'absence de tout choc interne ou externe, un édifice — physique, mental, social — pourra se résoudre et se transfigurer de lui-même. C'est un tel auto-effondrement qui a toujours attiré et repoussé Hugo dans l'expérience déjà évoquée de la rêverie : « la rêverie est un *creusement*. Abandonner la surface, soit pour monter, soit pour descendre, est toujours une aventure. La descente surtout est un acte grave. Pindare plane, Lucrèce plonge, Lucrèce est le plus risqué »¹⁰³ ; et *William Shakespeare* célébrera, non sans réticence, l'imagination qui « est profondeur », qui « est la grande plongeuse »¹⁰⁴. Comme Babel, l'édifice par excellence, s'était construit selon une forme spirale, c'est également selon une spirale que Hugo envisagera la démarche de la descente déconstructrice : « l'enfer, le serpent et la rêverie s'enroulent sur eux-mêmes¹⁰⁵... ». « Le moi, c'est la spirale vertigineuse¹⁰⁶. » Il est temps pour nous de suivre Hugo dans cette descente dont nous allons voir qu'elle est aussi, comme chez Dante, la condition d'une remontée.

Pourquoi, tout d'abord, est-il nécessaire de descendre ? Parce que chez Hugo le dessous, le fond est, d'une manière générale, le lieu de la vérité. La fausseté est un caractère inséparable de toute surface, donc, nous l'avons vu, de tout pouvoir, y compris celui des dieux. « Il y a en dessous de vous quelque chose, jette Gwynplaine aux Lords. J'ai été jeté au gouffre. Dans quel but ? Pour que j'en visse le fond. Je suis un plongeur et je rapporte la *perle*, la vérité »¹⁰⁷ — et, quelques pages plus loin, Hugo écrit du même Gwynplaine : « il arrivait tout mouillé de l'eau du puits Vérité. Il avait la fétidité de l'abîme »¹⁰⁸. L'image la plus frappante de ce puits fétide de la Vérité sera, dans *Les Misérables*, l'*égout*, ce lieu où tout finit par tomber, cette « fosse de vérité où aboutit l'immense glissement social »¹⁰⁹ : lieu éminemment paradoxal, puisque, comme l'inconscient freudien, il est à la fois effacement, donc oubli, et accumulation de traces, archive où se retrouve tout ce que la ville refoule — jusqu'au linceul de Marat ! — si bien que Hugo n'hésite pas à y convoquer la philosophie pour une *Erinnerung* souterraine : « dans l'effacement des choses qui disparaissent, dans le rapetissement des choses qui s'évanouissent, elle reconnaît tout »¹¹⁰. Le Titan, lui aussi, dans sa traversée de l'édifice terrestre, rencontrera un tel égout cosmique :

*Les dessous ténébreux des pas de tous les hommes...
La clôture à laquelle aboutissent les choses...
C'est cela qu'on verrait si on voyait l'oubli...*¹¹¹

— et Paris lui-même (ville « lumière », mais dont le nom ancien, Lutèce, évoque la boue, et le nom actuel, Isis), Paris est « une sorte de puits perdu » où toute l'histoire de l'humanité s'est déposée comme sur un palimpseste : « sous le rez-de-chaussée il y a une crypte, plus bas que la crypte une caverne, plus avant que la caverne un sépulcre, au-dessous du sépulcre, le gouffre. Le gouffre, c'est l'inconnu celtique »¹¹². Les entrailles de la ville conservent donc les archives de l'histoire, comme l'intérieur de la terre (lui aussi palimpseste) conserve les archives de la nature.

La descente dans ces divers dessous ne va évidemment pas sans danger — le Gaïffer de la *Légende des Siècles* en fait l'expérience, qui, creusant sous son donjon, finit par aboutir à sa vérité, c'est-à-dire à l'Enfer. L'expédition est d'autant plus périlleuse que ces gouffres sont habités par toute une faune mystérieuse dont d'inquiétants représentants apparaissent çà et là dans l'œuvre hugolienne : ainsi, « cette énorme taupe, le passé »¹¹³ — ainsi le Commandeur :

*Quelqu'un frappe soudain l'escalier des talons
Quelqu'un survient, quelqu'un d'en bas se fait entendre
Quelqu'un d'inattendu qu'on devait bien attendre*¹¹⁴

— ainsi le Masque de fer, qui est peut-être le vrai Dieu, exilé dans l'abîme par les « religions noires »¹¹⁵ — ainsi enfin ce monstre déconcertant que *Les Misérables* appellent le « fœtus » du monde à venir¹¹⁶. Mais l'horreur la plus insoutenable nous attend au terme de la descente, lorsque nous rencontrons enfin la Vérité et que celle-ci nous apparaît sous l'aspect inattendu d'un œil crevé : « L'œil est crevé »¹¹⁷, tel est, selon *Magnitudo parvi*, le message que Lucrèce et Spinoza ramènent de leur descente dans l'abîme ; et déjà, *les Chants du Crépuscule* définissaient ainsi la Vérité :

*Œil calme et suprême
Qu'au front de Dieu même
L'homme un jour creva*¹¹⁸

— œil crevé où nous reconnaissons la bouche-anus d'Isis, l'envers noir de l'œil rayonnant d'en haut.

Or (comme au terme de l'*Enfer* de Dante) ce point le plus bas — où une psychanalyse « sauvage » pourrait être tentée de retrouver l'épreuve par le sujet de sa propre vérité qui est castration — devient subitement le lieu d'un retournement radical ; l'œil dont on n'avait initialement rencontré que le manque, va en effet *revenir* sur nous sous sa forme rayonnante de regardant-regardé :

*Quelque chose, à travers les brumes infinies,
Semble apparaître au seuil du ciel, et l'on croit voir
Un point confus blanchir au fond du gouffre noir,
Comme un aigle arrivant dont grandit l'envergure ;
Et le point lumineux devient une figure,
Et la figure croît de moment en moment,
Et devient, ô terreur, un éblouissement !
C'est elle, c'est l'étoile inouïe et profonde,
La Vérité ! C'est elle, âme errante du monde
Avec son évidence où nul rayon ne ment,
Et son mystère aussi d'où sort un flamboiement ;
Elle, de tous les yeux le seul que rien n'endorme,
Elle, la regardée et la voyante énorme,
C'est elle ! O Vérité, c'est toi ! Divinement,
Elle surgit...¹¹⁹*

La Vérité n'est donc ni lumière fixe, ni absence pure : elle est comète, c'est-à-dire inséparablement *aller* et *retour*, lumière qui se dérobe, mais pour resurgir ensuite là où on ne l'attendait plus. La comète, comme l'ange Liberté de *La fin de Satan*, apparaît chez Hugo comme une étoile *dévergonnée* qui, au lieu de briller fixement à sa place, choisit de tomber sans pourtant se perdre, de se distribuer sans pourtant s'épuiser, fournissant ainsi une version positive du mythe gnostique de l'exil de la *Sophia* :

*Et je me prostituée à l'infini, sachant
Que je suis la semence et que l'ombre est le champ*¹²⁰

On assiste, dans le cas de Paris, à un retournement séminal du même genre ; sans doute, nous l'avons vu plus haut, tout le passé vient s'y déposer comme dans une sorte de « puits perdu », mais c'est pour y prendre feu et s'y *convertir* en lumière : « toute cette nuit fait de la flamme et, grâce à Paris, chauffeur du bûcher sublime, monte et se dilate en clarté » avant de retomber « goutte à goutte sur le genre humain et (de) le creuser¹²¹ ». Cette pluie d'étincelles, jaillie du Volcan Paris, va dissoudre le vieux monde, comme l'ange Liberté dissout Isis, comme, dans *Napoléon le petit*, la flèche d'or de la liberté surgit dans « l'infâme hiver » bonapartiste pour faire fondre « toutes les constructions de l'antique despotisme éternel »¹²² (« ce rayonnement, écrit plus loin Hugo, brûle le passé et le dévore »)¹²³. Paris, cet égout de l'histoire, se retourne donc en « œil foudroyant », l'archive se consume, monte en fusée et retombe sur le monde en une averse d'étoiles destructrices et fécondantes : mouvement successif de chute, de montée et de redescente qui va nous faire découvrir de nouvelles figures — les dernières et les plus satisfaisantes pour l'imaginaire — de l'atome hugolien.

La première de ces figures sera celle du *ballon*, dont on sait — à travers le poème *Plein ciel* et la grande lettre à Nadar du 12 décembre 1863 — à quel point il a pu durablement fasciner Hugo. Le ballon, dans l'infini du ciel, est lui aussi un « point »¹²⁴, un atome, dont le destin n'est pas de tomber ni de planer, mais de monter pour redescendre, de s'en aller pour revenir, s'imposant ainsi comme l'instrument de la fécondation civilisatrice de la terre ; en même temps, il détruit les frontières, les « murs » (*mœnia*) qu'avait édifiés la pesanteur naturelle ou historique. Or, ce ballon, Hugo, dans une image frappante, va l'identifier à une *bulle* jaillie des lèvres moribondes du vieux monde :

*En expirant, l'antique univers décrépît,
Larve à la prunelle ternie
Gisant, et regardant le ciel noir s'étoiler,
A laissé cette sphère heureuse s'envoler
Des lèvres de son agonie*¹²⁵

On retrouve le même motif dans *Napoléon le petit* avec Mirabeau, homme d'une laideur titanique prêchant l'avènement de la liberté : « c'était, écrit Hugo, le passé, spectacle auguste, le passé meurtri de liens, marqué à l'épaule, vieil esclave, vieux forçat, le passé infortuné qui appelait à grands cris l'avenir, l'avenir libérateur »¹²⁶. Dans les deux cas, donc, c'est le passé, en mourant, qui *expire* l'avenir, court-circuitant ainsi le présent, comme, d'une manière générale, chez Hugo, la relation familiale saute du grand-père (= le passé) au petit-fils (l'avenir) en esquivant le présent de la paternité : pour reprendre une formule biblique chère à notre auteur, on peut dire que, dans sa vision de l'histoire, la profondeur ou l'abîme d'en bas (la « pleine mer ») appelle la profondeur d'en haut (le « plein ciel »)

par-delà la surface du présent ; ou plus précisément, l'idéal n'est à sa place que projeté par le passé vers l'avenir, alors que, supposé présent, il apparaît, nous l'avons vu, comme une puissance de vertige et de séduction — ce vertige qui affole aussi bien les rois (ainsi Louis XV) que les grands (ainsi Lady Josiane dans *L'Homme qui rit*). Le temps hugolien s'écartèle donc entre la noire nécessité du passé et la brillante idéalité de l'avenir, le présent n'étant jamais, semble-t-il, qu'un rapetissement du passé (petits burgraves, petit Napoléon, petits monstres)¹²⁷, ou une réalisation (toujours) prématurée de l'idéal, qui, comme richesse, beauté ou pouvoir, vient éblouir ou dérouter l'homme¹²⁸. C'est néanmoins cet entre-deux que nous habitons, et, pour éviter de céder à la pesanteur réactionnaire ou à l'ivresse idéaliste, nous allons devoir élire un mouvement de va-et-vient, d'aller-retour dont le ballon était l'image, mais qui va trouver son véritable élément dans la fonction de la poésie et plus largement de la parole.

Dans *L'Art d'être grand-père*, le *Poème du Jardin des Plantes*, si injustement décrié comme puéril, nous montre l'enfant devant la fosse aux monstres. Les « monstres » (ours, loups ou lions) sont comme autant de produits du chaos, c'est-à-dire du passé immémorial de la nature ; l'enfant, au contraire, est « aurore » et « espérance », donc avenir ; l'un et l'autre, cependant, ont ce point commun d'être *muets* :

*Ils ont chacun en eux un mystère qui tâche
De dire ce qu'il sait et d'avoir ce qu'il veut ;
Leur langue est prise et cherche à dénouer le nœud*¹²⁹

Entre un passé et un avenir également voués au silence (car l'un est pure pression et l'autre pur regard), c'est la parole qui va être la *présence* authentique, se maintenant dans l'entre-deux du haut et du bas, ne cédant ni à la chute, ni à la tentation nemrodienne de la pure montée, mais jouant avec ces deux orientations. Les *Contemplations* évoqueront ce mouvement du mot, « montant et descendant dans notre tête sombre »¹³⁰ ; mais c'est sans doute le poème *Caeruleum mare*, dans *Les Rayons et les Ombres*, qui nous fait le mieux entrer dans la vibration du jeu suprême :

*Entre l'onde, des vents bercée
Et le ciel, gouffre éblouissant,
Toujours pour l'œil de la pensée,
Quelque chose monte ou descend*

*Goutte d'eau pure ou jet de flamme
Ce verbe intime et non écrit
Vient se condenser dans mon âme
Ou resplendir dans mon esprit,*

*Et l'idée à mon cœur sans voile
A travers la vague ou l'éther
De fond des cieus arrive étoile
Ou perle du fond de la mer*¹³¹

Telle est l'ultime métamorphose, ou plutôt l'ultime transfiguration de l'atome hugolien : à la fois goutte d'eau et éclair de flamme (« place à l'atome saint, qui brûle ou qui ruisselle »¹³², s'écriera le Satyre), verbe qui monte et descend dans l'intervalle de la présence, il réalise une *coincidentia oppositorum* dont les symboles les plus parfaits seront la perle ou, sur un autre plan, la bulle de rosée — deux créations où se marient le feu d'en haut et l'obscurité d'en bas et où, par conséquent, se trouve fixée pour nous la comète Vérité. C'est ce qu'atteste de manière parfaite un fragment poétique griffonné en 1855 « au dos d'une facture Redstone » et qui sera, pour nous, le *dernier mot* de Hugo :

*... descends dans nos ténèbres, ô Vérité!
Comme l'aube met tout, sève, flamme et clarté,
Dans cette bulle d'eau qu'on nomme la rosée,
Exprime en toi l'espace et le temps, la pensée
Et la chair, le berceau, le jour, la nuit, la mort,
Et tout cet inconnu sans mesure et sans bord,
Pareil à l'océan qui sur nos caps déferle ;
Condense-nous l'abîme et fais en une perle !
Détache-la pour nous du grand orbe éternel !
Larme religion, tombe du plafond ciel !
Que ces astres qui font, dans l'azur qui les mêle
Songer à quelque immense et divine mamelle,
Pareils aux pis trop pleins de la vache aux flancs roux,
Où la vie à flots coule et sort par mille trous,
Jettent à notre soif du haut de l'azur sombre
Cette goutte du lait mystérieux de l'ombre*¹³³.

NOTES ET RÉFÉRENCES

- 1) *William Shakespeare, Œuvres complètes (O.C.)*, éd. Massin, XII, p. 202 (nos références, sauf indication contraire, renvoient à cette édition).
- 2) *Religions et religion, O.C.*, XIV, p. 773.
- 3) *Encyclopaedia Universalis*, art. *Infini*.
- 4) Déclaration d'une « table parlante », *O.C.*, IX, p. 1277.
- 5) *Dieu, O.C.*, X, p. 100.
- 6) *Dieu (Solitudines Coeli), O.C.*, IX, p. 434.
- 7) *Préface philosophique des Misérables, O.C.*, XII, p. 23.
- 8) *Religions et religion, O.C.*, XIV, p. 773.
- 9) *Toute la lyre, O.C.*, X, p. 852.
- 10) *Dieu, O.C.*, X, p. 48 (cf. aussi X, p. 109 — XII, p. 86 et passim).
- 11) *Préface philosophique, O.C.*, XII, p. 23.
- 12) *Ibid.*, p. 25.
- 13) *Ibid.*, p. 36.
- 14) *Le tas de pierres, O.C.*, IX, p. 1035.
- 15) *Préface philosophique, O.C.*, XII, p. 50 (cf. aussi *Mes fils, O.C.*, XV, p. 360).
- 16) *William Shakespeare, O.C.*, XII, p. 222. Dans l'ordre logique, l'atome, i.e. l'indivisible, apparaît comme l'*indémontrable* ou comme l'*axiome*, l'axiome le plus fondamental étant le moi lui-même, *ego ergo ego (Post-scriptum de ma vie, O.C.)*, IX, p. 1018).
- 17) *L'Art d'être grand-père, O.C.*, XV, p. 859.
- 18) *Le Tas de pierres, O.C.*, IX, p. 1046.
- 19) *Ibid.*, p. 1047.
- 20) *Le Tas de pierres, O.C.*, XII, p. 1061. Cette dialectique du minimum et du maximum évoque inévitablement Nicolas de Cues.
- 21) *Dernière gerbe, O.C.*, X, p. 877.
- 22) *O.C.*, XII, p. 51.
- 23) *Les Misérables, O.C.*, XI, p. 952.
- 24) *O.C.*, IX, p. 1451.
- 25) *Les Feuilles d'automne, O.C.*, IV, p. 428.
- 26) *O.C.*, X, p. 863-864. Cf. aussi *La mer et le vent, O.C.*, XII, p. 812 : « « Le savant qui se jette dans la fosse aux chiffres ressemble au bramine qui se jette dans la fosse aux vermines. »
- 27) On a beaucoup glosé sur l'emploi assez déconcertant que Hugo fait de ce terme ; peut-être y a-t-il un jeu de mots plus ou moins conscient avec l'adjectif *immani* cher à Lucrèce (la porte de la mort « patet immani, et vasto respectat hiatus », *De natura rerum*, V, 376).
- 28) *O.C.*, XIV, p. 65.
- 29) *Ibid.*, IX, p. 1448.
- 30) *Pierres, O.C.*, XVI, p. 438. On pense inévitablement au mot quasi monosyllabique de Cambronne, expression jaillie d'une compression maximale : « sous l'accablement du nombre, de la force et de la matière, il trouve à l'âme une expression, l'excrément » (*Les Misérables, O.C.*, XI, p. 282). Cambronne est du reste qualifié de « ver ».
- 31) *O.C.*, X, p. 86.
- 32) *Les Rayons et les Ombres, O.C.*, VI, p. 58.
- 33) *Les Contemplations, O.C.*, IX, p. 376.
- 34) *Préface philosophique, O.C.*, XII, p. 26.
- 35) *Les Rayons et les Ombres, O.C.*, VI, p. 57.
- 36) *O.C.*, X, p. 912.
- 37) *O.C.*, IX, p. 1353.
- 38) *O.C.*, XII, p. 690.
- 39) *Toute la lyre, O.C.*, IX, p. 794.
- 40) *Les Misérables, O.C.*, XI, p. 114-115.
- 41) *La Légende des Siècles, O.C.*, X, p. 821. Cf. aussi, dans *Les Misérables*, la description de la barricade Saint-Antoine (*O.C.*, XI, p. 822).
- 42) *Dieu (Solitudines caeli), O.C.*, IX, p. 441.
- 43) *O.C.*, XV, p. 506.
- 44) *Napoléon le petit, O.C.*, VIII, p. 548.
- 45) *Les Contemplations, O.C.*, IX, p. 335.
- 46) *La Fin de Satan, O.C.*, X, p. 1754.
- 47) *Les Misérables, O.C.*, XI, p. 532. Le « troisième dessous » de la société, ou sa « dernière sape » communique directement « aux abîmes ».
- 48) *Ibid.*, p. 705.
- 49) *Les Contemplations, O.C.*, IX, p. 75-76.
- 50) Cf. par exemple *De Natura rerum*, V, 433 sq. Une autre image du chaos est, chez Hugo, le terrain vague, dont *Les Misérables* proposent une admirable évocation (*O.C.*, XI, p. 434-435).
- 51) *O.C.*, XII, p. 457.
- 52) *O.C.*, X, p. 1163 (« Les ténèbres, gouffre où Dieu, après la création, a rejeté, vide et horrible, le chaos, placenta de l'univers »).
- 53) Cf. par exemple *O.C.*, XII, p. 1062 : « A la fin de Robespierre, on trouve ce mot Merda, nom du gendarme qui lui cassa la mâchoire d'un coup de pistolet. Et ce mot, on le retrouve, sublime cette fois, à la fin de Napoléon, sur le champ de bataille de Waterloo. »
- 54) *William Shakespeare*, XII, p. 223.
- 55) Cf. le discours de Mouffetard, *O.C.*, XVI, p. 291 :
« Mais tu dis, quelque chose existe. J'en conviens. / Quoi. Le sexe... / L'emportement énorme et noir de la planète. / Tournant terrible autour d'un effrayant soleil. »
- 56) *Le Tas de pierres, O.C.*, XII, p. 1062.
- 57) *L'Homme qui rit, O.C.*, XIV, p. 103.
- 58) *La Légende des Siècles, O.C.*, X, p. 797.
- 59) *O.C.*, XIII, p. 243.
- 60) *O.C.*, XII, p. 741-742.
- 61) *Paris et Rome, O.C.*, XV, p. 636.
- 62) *O.C.*, X, p. 1750.
- 63) *Ibid.*, p. 1743. Dans *les Voix*, fragment du poème *Dieu (O.C.)*, X, p. 83), les divinités du paganisme apparaissent comme des « fragments mons-

trueux » arrachés au « nuage obscur » qui clôt « le fond de l'être ».

64) *Les Travailleurs de la mer*, O.C., XII, p. 694-695.

65) *Contemplation suprême*, O.C., XII, p. 122.

66) *La Légende des Siècles*, O.C., X, p. 594.

67) *La Légende des Siècles*, O.C., XV, p. 779.

68) *Océan*, O.C., X, p. 882.

69) O.C., XV, p. 1185 ; cf. aussi X, p. 143 — IX, p. 1232 et *passim*.

70) O.C., IX, p. 488.

71) O.C., X, p. 1348. Cf. l'étonnante formule des *Quatre vents de l'esprit* (O.C., IX, p. 590).

« Dieu... grand œil mystérieux

D'où tombe l'homme, cette larme. »

72) *Dieu (Solitudines cœli)*, O.C., IX, p. 494.

73) *Le Tas de pierres*, O.C., IX, p. 1030.

74) O.C., XV, p. 88.

75) *Choses vues*, éd. H. Juin, Gallimard, 1972, II, p. 452.

76) *Les Quatre vents de l'esprit*, O.C., XIV, p. 914-915.

77) *Les Choses de l'infini*, O.C., XII, p. 107.

78) *Océan*, O.C., t. XVI, p. 131.

79) *Le Tas de pierres*, O.C., VII, p. 708.

80) *L'Homme qui rit*, O.C., XIV, p. 311.

81) Cf. *ibid.*, p. 237 : « La chair, c'est le dessus de l'inconnu. Ce qui agitait Gwynplaine, c'était cet effrayant amour de surface. » Sur l'amour comme échange de regards, cf. *Les Misérables*, O.C., XI, p. 643.

82) O.C., XII, p. 933.

83) *Ibid.*, p. 930.

84) O.C., XV, p. 682.

85) O.C., IX, p. 489.

86) *Toute la lyre*, O.C., XII, p. 942.

87) O.C., XII, p. 935.

88) *Dieu*, O.C., X, p. 70-71.

89) O.C., X, p. 315-316.

90) *Notre-Dame de Paris*, O.C., IV, p. 142.

91) *L'Âne*, O.C., X, p. 363-364.

92) *Actes et paroles*, O.C., XV, p. 1332.

93) *Les Contemplations*, O.C., IX, p. 81.

94) *Ibid.*, p. 78.

95) Cf. *Toute la lyre*, O.C., X, p. 858.

96) O.C., X, p. 442. Ce texte a fait, lui aussi, l'objet d'une excellente analyse de Michel Butor.

97) *Toute la lyre*, O.C., X, p. 862.

98) *Le Tas de pierres*, O.C., XVI, p. 390.

99) *Ibid.*, p. 374.

100) *Ibid.*, p. 395.

101) O.C., X, p. 862.

102) *Les Choses de l'infini*, O.C., XII, p. 100.

103) *Promontorium somnii*, O.C., XII, p. 465.

104) O.C., XII, p. 235.

105) *L'Homme qui rit*, O.C., XIV, p. 368.

106) *Promontorium somnii*, O.C., XII, p. 465.

107) *L'Homme qui rit*, O.C., XIV, p. 348-349.

108) *Ibid.*, p. 366.

109) *Les Misérables*, O.C., XI, p. 876.

110) *Ibid.*, p. 877.

111) *La Légende des Siècles*, O.C., XV, p. 683.

112) *Paris*, O.C., XIII, p. 577.

113) *Les Misérables*, O.C., XI, p. 881.

114) *Les Chants du crépuscule*, O.C., V, p. 407.

115) Fragment non utilisé de *Dieu*, O.C., XIV, p. 955.

116) *Les Misérables*, O.C., XI, p. 532.

117) *Les Contemplations*, O.C., IX, p. 199.

118) *Les Chants du crépuscule*, O.C., V, p. 441.

119) *La Légende des Siècles*, O.C., XV, p. 781.

120) *La Légende des Siècles*, O.C., XIV, p. 934.

121) *Paris*, O.C., XIII, p. 592-594 (sur Paris-volcan, cf. VII, p. 632).

122) *Napoléon le petit*, O.C., VIII, p. 422.

123) *Ibid.*, p. 529 ; cf. une alchimie du même genre dans *Les Misérables* (O.C., XI, p. 443) : « Ce vil sable (= le peuple) que vous foulez aux pieds, qu'on le jette dans la fournaise, qu'il y fonde et qu'il y bouillonne, il deviendra cristal splendide, et c'est grâce à lui que Newton et Galilée découvriront les astres. »

124) *La Légende des Siècles*, O.C., X, p. 647.

125) *Ibid.*, p. 656.

126) *Napoléon le petit*, O.C., VIII, p. 484.

127) C'est ainsi qu'un curieux texte de 1850-1852 (O.C., VII, p. 615) nous montre dans les animaux microscopiques l'ultime rapetissement des monstres de la préhistoire : « En s'enfonçant dans le temps, en vieillissant, ces races hideuses ont déchu. Elles se sont réfugiées dans l'infiniment petit ; on dirait qu'elles s'y sont enfuies. »

128) En fait, la plupart des œuvres romanesques et dramatiques de Hugo reposent sur un scénario unique, où deux héros s'opposent comme le passé titanique et le présent brillant, mais superficiel (ou au contraire l'avenir prometteur) : Frolo et Phœbus, Don Ruy et Hernani, Triboulet et François 1^{er}, Valjean et Marius, Gilliatt et Ebenezer, Lantenac et Gauvain, etc. Nous pensons revenir ultérieurement sur cette structure, qui nous semble contenir également la clé de la philosophie hugolienne de l'histoire.

129) O.C., XV, p. 894.

130) O.C., IX, p. 79.

131) *Les Rayons et les Ombres*, O.C., VI, p. 111.

132) *La Légende des Siècles*, O.C., X, p. 601.

133) O.C., XIV, p. 958.