

CLAUDE REICHLER

HUGO DÉCHIFFREUR DES PIERRES

Estratto da:
RIVISTA DI LETTERATURE MODERNE E COMPARATE
VOL. XXXIX - Fasc. 2 - 1986

PACINI EDITO

HUGO DÉCHIFFREUR DES PIERRES

1. *Pietas*

Imaginons Victor Hugo assis dans la diligence entre Dinant et Namur, faisant route vers Cologne et le Rhin, et contemplant le paysage de la vallée de la Meuse; il traverse des villages, longe des haies, des vergers, parfois des cimetières. Sur le mur penché de l'un d'eux, il lit cette inscription:

O PIE, DEFUNCTIS MISERIS SUCCURRE, VIATOR!¹

L'écriture des morts lui saute aux yeux, et avec elle l'essence de toute inscription: *memento* suspendu entre deux absences, elle se donne dans le retrait de son objet (qui est parfois son auteur) et l'attente de son lecteur, pour être par celui-ci recueillie et rassemblée. Elle interpelle, et transforme en présence la double absence. Elle demande au lecteur, ce passant, d'interrompre pour un instant sa route et de laisser monter en lui la *pietas*, vertu du pieux Enée, qui est compassion restauratrice, affect de restitution. S'il lui est impossible de faire revivre les morts, le lecteur d'inscription peut du moins, dans l'arrêt du voyage et le parcours du message lapidaire, prêter sa voix à leur appel. Il peut, comme l'y invite dans sa composition l'épithaphe latine, accueillir entre ses bras ouverts (O PIE [...] VIATOR) l'angoisse inapaisée des spectres. /)

Je n'irai pas dans la vallée de la Meuse vérifier si cette inscription se trouve encore, ou s'est trouvée un jour de l'été 1838, sur le mur d'un cimetière. Il me suffit de la lire dans *Le Rhin*, au début du livre, où elle est la sixième sur une cinquantaine environ².

¹ O pieux voyageur, viens au secours des défunts dans leur misère.

² En 1838, Hugo voyage en Allemagne en remontant le Rhin, à partir de Cologne. En 1839, il fait un séjour en Suisse centrale et dans la région lémanique. En 1842, il publie *Le Rhin*, récit de ces voyages, sous la forme de lettres envoyées au peintre Louis Boulanger. On sait qu'il s'est amplement servi des récits de voyageurs antérieurs et de guides pour composer son ouvrage. Deux éditions récentes du *Rhin* ont été publiées: celle de Bueb et Reumaux (à Strasbourg), et celle de l'Imprimerie nationale, Paris, due à Jean Gaudon.

On sait que Hugo est passionné par les inscriptions, auxquelles il fait jouer, dans ses romans, un rôle essentiel: *Notre-Dame de Paris*, *Les Travailleurs de la mer*, *L'Homme qui rit* commencent sur des inscriptions: la cellule du *Condamné* est tapissée de graffitis... Dans *Le Rhin*, l'écriture formulaire des épitaphes, des sentences, des dates, des noms, des célébrations tisse un réseau serré de traces et d'échos, et l'on peut lire ce récit de voyage *par lettres*, comme un parcours de graphies et de notations lapidaires. Cet intérêt, Hugo le partage avec tout son siècle, puisqu'il est une part de la passion philologique par quoi le XIXe siècle a cru pouvoir restaurer dans sa vérité positive le passé disparu. Dans son *Dictionnaire universel*, Pierre Larousse consacre six colonnes d'un contenu très dense à l'entrée *inscription* et 12 colonnes d'exemples, latins et français essentiellement, à l'entrée *épitaphe*.

2. La science des inscriptions

En gardant présente à l'esprit cette valeur fondamentale de l'histoire, on peut aborder les inscriptions figurant dans *Le Rhin* selon le thème scientifique que leur notation sollicite. J'en distinguerai trois: archéologique, épigraphique et linguistique.

Recueillies dans la plupart des cas lors de l'exploration d'une ruine, les inscriptions constituent les fragments dispersés de l'architecture monumentale. Il faut tout un travail pour les découvrir, les exhumer, les nettoyer. Mais une fois mises à la lumière, jubilation et gravité devant leur précieux témoignage! Venues des mondes disparus, et parfois presque comme de l'au-delà, elles permettent de lutter contre l'oeuvre sourde de l'oubli, elles aident à connaître et à analyser tel lieu sacré, telle construction guerrière, tel édifice voué au prestige d'un chef ou d'un dieu. Leur collecte révèle une libido à deux versants: d'abord une attirance obsessionnelle pour les restes, les fragments, tous les objets résiduels jusqu'aux déchets et aux bribes; et puis, ces morceaux recueillis comme des fétiches et des reliques, une compulsion totalisante qui pousse celui que Hugo nomme «l'antiquaire» à tenter de reconstruire un monde sans faille autour du débris qu'il détient.

Il y a une science des inscriptions: l'épigraphie. Hugo nous la montre à l'oeuvre. Il note les séquences dans leur langue (pour les 2/3 d'entre elles, le latin), n'oublie ni les chiffres, ni les points, ni

les espaces, ni le type de caractère utilisé, ni la disposition des signes. Il prête une extrême attention à la matérialité de la lettre, à son dessin, à la profondeur de la trace, et manifeste une curiosité gourmande pour ce qu'on peut bien appeler le *corps* de l'inscription, dévoilé, préparé, et mis en scène par l'épigraphiste avec un amour précautionneux. Objet d'un examen studieux et sensuel à la fois sont aussi les supports: papier, tissu, verre, os, métal — fer, argent, or — et le plus fréquemment la pierre, du marbre au tuf, du granit au plâtre, de l'inaltérable au friable. Toute une dévotion tactile pare l'inscription: la main passe sur la pierre et la nettoie, les doigts découvrent l'incision obturée des lettres. Mais aussi, prenant du champ, l'épigraphiste se fait géologue et réinsère dans la nature le fragment de roche porteur des signes: la pierre arrachée au sol ou à la montagne rend témoignage sur un passé d'avant les mots, sur la formation même du territoire où les hommes ont voulu marquer leur passage, et qui les avait déjà marqués de sa force élémentaire. Ainsi les inscriptions du Rhin sont-elles gravées, dans les Burg en ruine, sur le basalte des anciens volcans. Le feu originel avait signé cette terre.

L'épigraphiste est aussi un érudit. S'il collecte les indices à la façon d'un chasseur observant les traces, les fumées, notant l'ampleur et l'ancienneté des marques, il sait aussi rappeler dans sa mémoire, *in absentia*, un ensemble de données significatives. La multiplicité de ces éléments s'organise selon un art de la découverte, une heuristique, qui sélectionne certains traits et en écarte d'autres. Ne nous laissons pas leurrer par la fiction d'une positivité philologique. L'heuristique mise en scène constitue certes une méthode de recherche, mais elle est commandée par quelques gestes fondamentaux, par une visée interprétative qu'il faudra dégager. Une modélisation configure la disposition des indices selon un ordre cohérent, établit des liens avec le contexte, et finalement *autorise* la formulation du sens.

3. Fonctions

Dans son *Dictionnaire*, Pierre Larousse classe les inscriptions selon leur contenu: militaires, funéraires, etc. Une perspective fonctionnelle et pragmatique permet, me semble-t-il, un classement plus fécond. On distinguera, dans le corpus «rhénan», qui constitue probablement un ensemble exemplaire, cinq catégories.

L'inscription joue le rôle d'une garantie d'existence, elle *authentifie* l'objet qui la porte ou dont elle parle. S'il faut en croire les voyageurs, on trouve de tout dans le reliquaire d'Aix-la-Chapelle, un cheveu de la Vierge, un poil de la barbe de Saint Jérôme, le sang d'un martyr romain... Mais comment douter que cet os immense enfermé dans une armoire de la sacristie, sur lequel on peut lire, en écriture romane:

Brachium sancti Caroli magni,

ne fasse véritablement partie du squelette du vénérable empereur? Ou encore, lorsqu'à Sedan, devant une quelconque bâtisse récente, on lit sur une pierre noire:

ICI NAQUIT TURENNE,

il faut bien imaginer qu'à la place ainsi désignée se trouvait, en 1611, un édifice Renaissance qui pût abriter la naissance du héros. Faisant appel à une capacité de complétude, l'inscription entraîne une sorte de synecdoque généralisante: son lecteur recompose le cadre ou l'ensemble dont elle désigne une partie. Mais en outre, elle est au départ d'une fétichisation et jouit de ce que Lévi-Strauss appelle une «efficacité symbolique»; les choses passées ou disparues ont délégué en elle leur pouvoir et leur existence. Écriture magique, l'inscription accrédite son contenu par son énonciation.

Ce dernier exemple rend particulièrement évidente une autre fonction: la *deixis*, qui relie l'actualité du sujet lisant au contexte spatial et temporel de l'inscription. Voici, dans l'église de Mézière, sous une inscription rappelant les ravages de la guerre en 1815, quelques lignes «en latin quelconque»:

*Lector, leva oculos ad fornicem et vide quasi quoddam divinae manus indicium.*³

Au plafond, dans la toiture et la charpente déchirées, tenue suspendue par miracle entre des moignons de poutre, une bombe prussienne intacte continue d'épargner l'église, vingt-trois ans après avoir été lancée... Voici, à Mannheim, ville tout à fait allemande et, selon

³ Lecteur, lève les yeux vers le plafond et vois un indice quasi certain de la main de Dieu.

Hugo, prétentieusement moderne, une inscription «en lettres d'or sur la vitre d'un coiffeur»:

CABINET OU L'ON COUPE LES CHEVEUX A L'INSTAR DE M. CHIRARD
DE PARIS.

Dans l'exemple suivant, avec la *deixis* est mise en évidence une troisième fonction, l'*interpellation*:

Les chiens hors de la maison de Dieu.

«Si j'étais le digne curé de Selayen», commente Hugo, «je penserais qu'il est plus urgent de dire aux hommes d'entrer qu'aux chiens de sortir». L'inscription est un *acte*, elle prend à parti le lecteur, l'oblige à réagir, lui intime une attitude ou, pour le moins, une demande d'attention. En témoignent les vocatifs et impératifs si nombreux dans le corpus hugolien: *succurre, leva, vide, hors...* Qui lit se fait prier, se fait prendre, entre dans un procès d'interaction qui le modifie et le révèle.

Les inscriptions sont également *dénominales*. Elles font connaître l'identité d'un simulacre ou l'appartenance d'un monument par le seul fait qu'elles en indiquent le nom. Mais surtout, elles *donnent* un nom: quelle différence, à la proue d'un bateau, entre PIUS ou AMOR et GROSS-HERZOG-VON-HESSEN ou STADT-MANNHEIM! Un abîme sépare ces univers de langage, qui dramatise la division du monde entre l'ancienneté des navigations traditionnelles et la neuve et vaniteuse vapeur. Estampillé, muni d'un viatique scripturaire, l'objet prend place dans une onomastique, dans un ensemble linguistique signifiant, dans un système symbolique, bref, il relève d'une appartenance culturelle, idéologique, économique. Au château de Chillon, dans la cellule où Bonnivard a passé plusieurs années rivé à une chaîne, on peut lire, «gravé sur la colonne de granit en grandes lettres un peu inclinées»:

BYRON.

«Ce nom», dit Hugo, «jette un rayonnement étrange dans le cachot». L'espace du cachot, du château, la rive même du Léman sont tout à coup revêtus d'un caractère sombre et romantique, d'avoir été ensemencés par un nom.

Dans le premier exemple cité ci-dessus (O PIE[...]VIATOR) comme dans tant d'autres, apparaît à l'évidence une autre fonction: l'inscription parle d'elle-même, elle thématise sa situation d'énonciation. Dans l'église d'Andernach, Hugo admire un bas-relief représentant la Passion et, dessinant sa disposition architecturale, il note l'inscription qui entoure la sculpture:

O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus. 1538⁴.

Le passant, la route, l'arrêt méditatif et pieux de la lecture, l'interpellation et la *deixis*... - contenus et fonctions se trouvent à la fois posés et mis en perspective. L'inscription accomplit un rôle par rapport à elle-même, qu'on peut appeler méta-scripturaire. Du moins ce rôle est-il endossé à partir du moment où les inscriptions figurent dans un texte littéraire comme composantes de ce texte, mais aussi comme des segments de même nature que lui et qui, lapidairement, le résument. Dans *Le Rhin* les inscriptions présentent éminemment ce paradoxe d'être à la fois des parties du livre et des *analogon* de celui-ci, doués des mêmes propriétés. Elles nous montrent à l'oeuvre l'imaginaire des sciences historiques, mais aussi elles sont produites comme les maillons d'une réflexion poétique, d'une réflexion portant sur l'écriture et sur l'interprétation. A partir de ce moment, le texte englobe le monde tout autant qu'il en constitue un des objets: il configure par ses effets la compréhension qu'on peut en avoir, c'est-à-dire sa réalité même, tout en demeurant le produit de contingences qui lui sont extérieures.

Comme condensé de littérature et comme monde devenu signe, toute inscription accomplit plus ou moins les fonctions qu'on vient d'énumérer. On peut en ajouter une autre, bien représentée chez Hugo sous toutes les formes qu'elle peut prendre: l'*imitation*. Simple copie lorsqu'il note l'épithaphe découverte; reproduction différenciée lorsqu'il écrit, à côté d'autres noms, le sien, déplaçant ainsi la nomination de la pierre, requérant une appropriation du lieu: «Ces deux noms sur le mur: *Phoedovius, Kutorga*. J'écris le mien à côté avec un morceau de basalte pointu». Autre type de reproduction lorsqu'il inscrit, à côté d'une épithaphe latine, sa traduction française. Autre encore quand il grave avec un clou, sur le chambranle d'une

⁴ O vous tous qui passez sur le chemin, arrêtez-vous et demandez-vous s'il existe une douleur semblable à la mienne.

porte, en une formule parfaitement frappée, une maxime résumant la leçon du lieu et de son histoire. Recréation compréhensive enfin lorsqu'il nous donne à lire dans son récit la scène poétique et herméneutique où se jouent la tragédie et la comédie des signes gravés.

4. Une prouesse d'épigraphiste

Le problème le plus passionnant que rencontre le lecteur d'inscriptions, c'est celui de leur déchiffrement, particulièrement lorsque celui-ci est malaisé. C'est alors, dans le progressif dévoilement d'une énigme, une leçon de lecture qui est proposée. Hugo s'arrête sur quelques inscriptions difficiles, à demi effacées ou tout à fait mystérieuses.

Faisant étape à Givet, dans les Flandres, Hugo cherche à pénétrer dans une vieille tour romane. Il la trouve barricadée de tous côtés, mais remarque parmi les décombres une assez grosse pierre, «où l'on pouvait distinguer encore des vestiges d'inscription», se résumant en fait à «quelques lettres indéchiffrables». «Evidemment arrachée de l'intérieur de la tour», la pierre est là comme le secret, exposé à tous les vents, de cette intimité que tout à l'heure le voyageur n'avait pu pénétrer. Voici l'inscription, telle que Hugo la note dans la cinquième lettre de son voyage:

LO	QUE	SA	L	OMBRE
PARA	S	MO	DI	S L
ACAV	P	S	OTROS.	

Un peu au-dessous, gravée «avec le même clou», cette signature:

Jose Gutierrez, 1643

Les lacunes que présente le texte empêchent le découpage des séquences et l'identification de mots; la langue elle-même en est incertaine. Si l'on fait l'hypothèse qu'il s'agit du français, on peut former à peu près cela:

Loque sale. - Ombre Parasol. - Modis la cave. - Sot. Rosse.

Appelons cette hypothèse, dont Hugo est bien sûr responsable, la *leçon A*. En fait, il paraît impossible de la retenir: trop d'indices

parlent contre elle. Le peu de sens du texte contraste avec le patient travail qu'il a fallu pour le graver dans la roche; les espaces vides séparant les mots ne sont pas différenciés des lettres effacées; enfin, ce style amphigourique ne concorde pas avec «la grave signature castillane». Il faut faire une autre hypothèse, qu'appellent certains mots: l'inscription est en castillan. Hugo propose alors la reconstitution suivante:

LO QUE EMPESA EL HOMBRE
PARA SIMISMO DIOS LE
ACAVA PARA LOS OTROS⁵

L'épigraphiste peut se déclarer satisfait de cette *leçon B*: tout concorde dans cette seconde hypothèse, aussi bien le détail de la répartition entre lettres manquantes et espaces de séparation, que le sens «grave» du texte reconstitué, compatible avec la signature et permettant, à l'aide de la date, de restituer le contexte et la genèse de l'inscription. En 1643, date de la bataille de Rocroy, il est plausible qu'un noble hidalgo nommé Gutierrez ait été retenu prisonnier dans la tour et ait exprimé dans cette sentence catholique et désabusée sa tristesse de vaincu. C'est toute l'histoire de la Flandre, les rivalités entre l'Espagne et la France, qui sont rendues présentes à travers une pierre gravée.

Cependant l'exégèse hugolienne n'est pas terminée. Il ne suffit pas de combler les lacunes d'un texte, il faut rendre compte du fait qu'il y a des lacunes. L'absence de certaines lettres n'est pas due au hasard mais, pense Hugo, à un «mauvais plaisant». Après Gutierrez, il y a eu dans la tour un autre prisonnier qui, l'esprit tourné au trivial, a transformé en grotesque le texte noble en grattant certaines lettres. La *leçon A* est elle aussi justifiée...

Les démarches intellectuelles et les procédés de découverte mis en scène par Hugo renvoient à une herméneutique, à une conception générale du sens et des pouvoirs de l'interprétation. Il importe ici de les mettre en lumière.

Les deux hypothèses formulées sont apparues d'abord comme contradictoires, avant de se révéler complémentaires. L'inscription actuelle, avec ses lacunes, est constituée par cette tension entre deux

⁵ Texte que Hugo traduit lui-même: «Ce que l'homme commence pour lui, Dieu l'achève pour les autres».

pôles, entre deux déchiffrements opposés qu'une interprétation globale doit rendre compatibles; elle manifeste cette tension dans la simultanéité, et il est essentiel de ne pas oblitérer une «leçon» sous une autre, faute de quoi se perdrait la force de l'antithèse. Mais d'autre part, cette tension se résout si l'on envisage ses termes dans la succession: l'antithèse est levée par l'histoire de sa formation. Lire consiste en même temps à reconstituer les étapes de cette formation et à compléter, dans un mouvement de plus en plus large, les ensembles fragmentaires: les lettres et les blancs dans le texte, puis, par ce texte, la vie d'un homme, d'une forteresse, d'un pays, de l'Europe...

Les deux «gestes» fondamentaux, l'un établissant une tension et l'autre la résolvant, sont commandés par une visée herméneutique qui cherche essentiellement à effectuer des totalisations, à la fois historiques (dans la durée) et simultanées. Hugo met en oeuvre ainsi l'essence de l'épistémologie sur laquelle prennent appui les sciences humaines nées du XIXe siècle, qui toujours articulent leur visée explicative sur ces mêmes axes: structure/genèse, synchronie/diachronie, et jusqu'au couple transfert/anamnèse.

L'apparat romanesque sous lequel il nous présente la quête du sens, lui permet également de rendre évidente la légitimation de son herméneutique. Ce qui fonde la visée interprétative, c'est, pour emprunter l'expression que Sartre appliquait au seul Flaubert, «le point de vue de la mort»: comme Hegel, Hugo achève l'histoire et l'accomplit en panorama. Paradoxe de l'archéologue épigraphiste: en restituant, il voue à la mort. Le voilà véritablement *pius viator*.

5. Sur une lettre manquante

La question du «point de vue de la mort» est présente, avec une richesse de résonances bien plus grande encore, dans une autre inscription énigmatique sur laquelle Hugo s'attarde longuement. C'est à nouveau la même mise en scène: visite d'une ruine, inconnue cette fois-ci (sur le Rhin); l'«antiquaire» cherche des indices, furette, «retourne les pierres brisées dans l'espoir d'y trouver quelque inscription»... Apercevant le coin d'une pierre tumulaire, il se précipite, écarte les herbes, la terre, les débris, espérant trouver une réponse au mystère du château. Il découvre une lame sépulcrale du XIVe siècle, avec un gisant «sculpté presque en ronde bosse», auquel

manque la tête. Sous les pieds, «en majuscules romaines», cette inscription:

VOX TACUIT. PERIT LUX . NOX RUIT ET RUIT UMBRA.
VIR CARET IN TUMBA QUO CARET EFFIGIES.⁶

L'inscription est lisible, le texte complet, mais il ne *dénomme* pas: à l'homme, à l'image sculptée, à la représentation verbale, l'essentiel manque. Or ce manque possède un signe, la lettre X, qui «barre l'entrée de tous les problèmes et qui désigne l'*Inconnu*»: cet X présent trois fois dans le texte, incorporé aux mots, est répété encore sur la pierre tombale, dans un monogramme qui varie ses figures, à trois reprises.

Il n s'agit pas ici de combler des lacunes. Le vide est marqué comme tel par des simulacres, lettre ou image, et cette marque empêche toute totalisation, qu'elle se veuille historique ou systématique. Une antithèse reste pourtant perceptible, celle même de langage dans sa relation négative à l'objet, «*cette façon de voiler, tout en la signalant, la tombe et la mémoire*» (je souligne). Et Hugo de faire appel à une érudition encyclopédique, par le moyen de laquelle il corrobore la négativité. A Venise, par exemple, à la place du portrait du cinquante-septième doge, on peut lire dans un cadre noir:

LOCUS MARINI FALIERI DECAPITATI.

En Egypte, au milieu des sables, le sépulcre de Rhamsès V s'orne d'un hiéroglyphe signifiant «*qui est sans tête*» (Hugo le dessine)... Mais la visée interprétative reste dans une impasse, puisqu'aucun indice ne permet d'accomplir la résolution historique et contextuelle.

Surgissent, dans la tour sinistre, trois ravissantes jeunes filles blondes, que Hugo prend pour des touristes anglaises, et qui se révèlent françaises. Elles lui apprennent le nom du château: Falkenburg. Au moment où elles découvrent la tombe et se penchent au-dessus d'elle, s'accomplit une de ces trop célèbres antithèses hugoliennes: «Tout à l'heure je me demandais le nom du fantôme, maintenant je me demandais le nom des jeunes filles, et je ne saurais dire ce que j'éprouvais à voir se mêler ainsi ces deux mystères, l'un plein de terreur, l'autre plein de charme». On assiste à la migration et

⁶ Voir la traduction versifiée de Hugo *infra*, p. 11.

à la transposition positive de tout ce qui apparaissait précédemment comme manque: l'absence de la voix s'est muée en délicieux chuchotements; l'ombre obsédante a été métamorphosée en une «pure lumière» émanant des yeux de la plus jeune des trois soeurs; son nom, que Hugo saisit au passage, *Stella!*, est un «nom d'étoile» qui apparaît comme l'antonyme de la *stèle* funèbre; la virginité même de la jeune fille, notée par l'auteur, laisse sourdre l'opposition entre un voile qui préserve l'accomplissement et le mystère du chevalier décapité, qui l'empêche.

Incertaines sur le sens de l'inscription, les trois jeunes filles sortent de la tour, à la recherche de leur père, laissant là Victor Hugo, l'auteur célèbre de *Notre-Dame de Paris* qui voyage incognito. Trouvant dans cet oubli d'une certaine façon sa véritable place, Hugo, avant de disparaître de la scène, a le temps d'inscrire sur une surface de plâtre, à côté de l'épithaphe, une traduction versifiée du distique latin:

Dans la nuit la voix s'est tue,
L'ombre éteignit le flambeau.
Ce qui manque à la statue
Manque à l'homme en son tombeau.

Le poème vient débloquent l'interprète et le sortir de son impasse. En dévoilant le sens de l'inscription pour les jeunes filles, il maintient barré le nom du chevalier. Et d'autre part, il accomplit la disparition du patronyme, emblème de ce «point de vue de la mort» rappelé ci-dessus, en se produisant comme texte sans auteur, puisque Hugo ne signe pas et s'éclipse. L'inscription nouvelle est donnée comme une représentation du manque, elle prolonge d'un cran l'*inconnu*, concordant avec le cadavre, l'effigie, l'épithaphe.

La poésie réalise la visée de l'herméneutique demeurée impuissante, en construisant, avec ses lois propres, un substitut intelligible de l'objet, qui obéit aux deux axes fondamentaux et restitue une totalité structurelle et génétique (cette dernière étant constituée par l'histoire et le contexte qui ont donné naissance au poème). Rythmée par un mètre impair, l'heptasyllabe, la strophe répond à un principe asymétrique, marqué par l'incomplétude d'un nombre déséquilibré. Mais c'est la rime surtout qu'il faut observer. Faisant alterner le *u* et le *o*, elle reproduit les voyelles de l'inscription, dans ses substantifs «en X»: *noX* - *luX* (réservons la question de la prononciation latine dans les collèges du début du siècle), *voX*. Elle inscrit en même

temps les voyelles du nom de l'auteur *u/o*, laissant manquée la consonne qui les articule, tombée dans l'inconnu.

Voici donc Hugo mettant en oeuvre, de manière peut-être inattendue, une poétique mallarméenne, donnant vie à la voix du poète tout en le retirant de son texte. L'oeuvre entière apparaît comme une inscription qui s'offre à notre interprétation, chiffrant, dans l'articulation de la langue et des formes, le nom de son auteur disparu et le souvenir de son passage fécond. En fait, bien entendu, Mallarmé vient après Hugo: on pourrait dire qu'il repousse encore d'un cran la reproduction de l'absence initiale, et ce faisant porte à l'absolu la négativité des signes. Seule demeure alors l'inscription, gravée au lieu où par son geste son auteur s'est supprimé.

6. Enseignes à Namur

Le modèle herméneutique qu'on a dégagé, avec sa visée totalisante et ses deux axes, commande la lecture de toutes les inscriptions et possède des applications toutes quotidiennes, voire triviales. A Namur, Hugo médite sur les enseignes:

L'épouse Debarsy, négociante

fait penser que la langue elle-même est une ruine dans ce pays, sujette à transformations et altérations, portant les traces des voisinages et des conquêtes, en constante tension entre la conservation et l'effondrement. Plus loin,

Menendez-Wodon, horloger

est ainsi glosé: «Un nom castillan et un nom flamand soudé par un trait d'union. N'est-ce pas là toute la domination de l'Espagne sur les Pays-Bas, écrite, attestée et racontée dans un nom propre?» N'est-ce pas la résolution, par une perspective génétique, d'une tension antithétique simultanée, qui permet à Hugo de composer son commentaire, qui a comme imposé à son attention cette enseigne parmi tant d'autres? Ou cette autre, à Arles, «sur le fronton même d'un temple romain en ruines», dans son humour:

Marius, coiffeur?

7. Une configuration régulière

Les objets écrits ne sont pas seuls en cause: le modèle herméneutique hugolien constitue la forme du sens de tous les univers intelligibles, et en premier lieu des univers culturels. Villes et monuments sont régulièrement construits sur des antithèses: ainsi Liège, décrite par la répétition de l'opposition *a/n'a plus*; ou Cologne, «ville de négoce et de rêverie». A chaque fois, l'histoire rend compte de la tension actuelle. Aix-la-Chapelle forme l'ensemble le plus complexe, mais aussi le plus congruent. Aix est une ville toute mêlée, relevant de nombreux points de vue. Le Dôme lui-même «multiple et discordant» agrégat de styles divers, trouble le sentiment esthétique, inquiète, jusqu'au moment où une analogie historique réduit les oppositions: l'édifice est composé de tous les styles, tout comme l'empire de Charlemagne était formé de peuples parlant toutes les langues. Il y a «une harmonie profonde entre ce grand homme et cette grande tombe». A partir de ce point de vue, on comprend toute la lettre IX, les descriptions historiques et architecturales un peu pédantes, le personnage de Charlemagne et son oeuvre, le rôle même qu'ils jouent dans le livre de Hugo. Charles, comme Napoléon mille ans après lui, renoue les forces dispersées, comble les lacunes, maintient uni un monde menacé d'éclatement, «rassemble dans sa puissante unité les disparates».

La puissance organisatrice du modèle permet d'interpréter également les univers naturels. En fait, elle supprime la distinction entre naturel et fabriqué, tout objet relevant d'une même forme. Nulle part la phrase célèbre de Balzac (dans la préface de *La Comédie humaine*) ne trouve mieux son application que dans la rémanence de ce modèle du sens hugolien: «Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés». «Le chaos n'est que l'apparence, l'ordre est au fond», confirme Hugo dans la lettre XI en parlant des événements historiques. Le voici, à la nuit tombée, près de Liège, apercevant le paysage industriel des hauts fourneaux: sous un ciel d'apocalypse, il nous fait voir des flammes, des fumées, des éruptions, des panaches noirâtres. Mais la rhétorique intellectuelle de l'antithèse, instituant une tension, réintroduit le système dans l'anarchie, et prépare en sous-main une résolution par la croyance au progrès historique: «Ce spectacle de guerre est donné par la paix; cette copie effroyable de la dévastation est faite par l'industrie». Et de poursuivre par une évocation des machines se

comportant comme des monstres, bêtes de métal que des hommes font ahaner et travailler.

Dans les Alpes⁷, «chaos d'exagérations absurdes et d'amoindrissements effrayants», l'organisation du paysage se fait, à l'aide de métaphores, selon les mêmes axes:

Ces montagnes sont des vagues en effet, mais des vagues géantes. Elles ont toutes les formes de la mer [...]. On croirait voir un océan monstrueux figé au milieu d'une tempête par le souffle de Jéhovah.

Un rêve épouvantable, c'est la pensée de ce que deviendrait l'horizon et l'esprit de l'homme si ces énormes ondes se remettaient tout à coup en mouvement.

Transformer en histoire l'opposition du marin et du minéral, traduire la tension structurelle en genèse cataclysmique: c'est reproduire la formation des Alpes, et c'est en même temps faire fonctionner le modèle du sens. L'échange de la vision panoramique et de la perspective historique constitue l'expérience majeure du voyageur dans les Alpes. Au sommet du Rigi, Hugo se voit comme en un centre du monde:

L'émotion est immense. C'est que la mémoire n'est pas moins occupée que le regard, c'est que la pensée n'est pas moins occupée que la mémoire. Ce n'est pas seulement un segment du globe qu'on a sous les yeux, c'est aussi un segment de l'histoire.

Dans le désordre qu'il avait exhibé emphatiquement, le voyageur érudit et avide de sens, produit une ordonnance superbe. Une métaphore lui prête appui dans son travail; il faut en suivre le développement:

Le penseur y trouve un livre immense où chaque rocher est une lettre, où chaque lac est une phrase, où chaque village est un accent, et d'où sortent pêle-mêle deux mille ans de souvenirs. Le géologue y peut scruter la formation d'une chaîne de montagnes, le philosophe y peut étudier la formation d'une de ces chaînes d'hommes, de races et d'idées qu'on appelle des nations.

⁷ Je tire les citations suivantes d'un recueil publié par les éditions l'Age d'homme, Lausanne, en 1982, sous le titre: Victor Hugo, *Voyages en Suisse*. Il réunit des textes qu'on trouve dans le volume *Alpes et Pyrénées* des O.C. et qui consistent en des lettres envoyées par Victor Hugo à sa femme lors du voyage de 1839 en Suisse. On peut se demander pourquoi ces lettres n'ont pas trouvé place dans le volume du *Rhin*, parce que leurs thèmes et leurs préoccupations sont les mêmes. Peut-être cela est-il dû au changement de destinataire. Les citations retenues ici proviennent de deux lettres de septembre 1839 racontant la promenade au Rigi.

Le monde avec ses matériaux élémentaires, ses paysages, les traces qu'y ont déposées les hommes, se déploie comme une inscription et comme elle se lit. Tout fait sens et s'ordonne le long de chaînes (séquence verbale, mémoire, roches, générations) qui sont à la fois perceptibles comme tableau, ensemble simultané d'occurrences, et comme succession d'unités. Les jeux de l'antithèse et de sa résolution, qui constituaient l'essence de l'écriture lapidaire, se produisent dans le texte du monde et le rendent intelligible sous le regard d'une pensée. Eux aussi témoignent pour un Auteur absent, mais dont Hugo, on le sait, parle avec confiance et familiarité.

Déchiffrant l'écriture des pierres et le dessin des montagnes selon les gestes interprétatifs commandés par son modèle du sens, Hugo trouve dans les Alpes et leurs peuples un espace privilégié où sont multipliés les points de vue panoramique et les diversités historiques et linguistiques:

Les voyelles et les consonnes se partagent la Suisse de même que les fleurs et les rochers. Au nord, où est l'ombre, où est la bise, où est la glace, les consonnes se cristallisent et se hérissent pêle-mêle dant tous les noms des villes et des montagnes. Le rayon du soleil fait éclore les voyelles: partout où il frappe, elles germent et s'épanouissent en foule; c'est ainsi qu'elles couvrent tout le versant méridional des Alpes. Elles s'éparpillent gaiement sur toutes ces belles pentes dorées. Le même sommet, le même rocher, ont dans leur côté sombre des consonnes, dans leur côté éclairé des voyelles. La formation des langues apparaît à nu dans les Alpes, grâce à la position centrale de la chaîne.

Anthologie lapidaire, la Suisse hugolienne est le pays des lettres...

8. *L'arbre-fleuve*

On pourrait montrer que la pensée politique de Hugo obéit au même modèle, organisant l'univers en une opposition Est / Ouest: Turquie / Espagne autrefois, puis Russie / Angleterre, prenant dans leur tenaille l'Allemagne et la France, séparées par le Rhin. Le Rhin constitue une frontière, une marque d'antithèse, mais aussi un territoire médian où l'opposition peut être annulée, et l'a été à quelques reprises dans l'histoire. Telle est l'argumentation du très long chapitre de conclusion qui termine le volume des lettres rhénanes, écrit en juillet 41.

La question la plus intéressante me paraît pourtant ailleurs. Cette pratique interprétative si répétée, d'une puissance unifiante si manifeste, Hugo lui-même en possède-t-il la théorie, ou bien reste-t-il plongé dans l'immanence du ressassement? En fait, posée ainsi, la question reste insoluble. Hugo travaille une forme du sens très générale dans son siècle, il en varie les applications et les résonances, il en donne à voir le caractère configurant. Sans analyser comme telle la valeur modélisante de cette «forme», il en propose une *image théorique* admirable dans sa réflexion sur le Rhin. Le grand fleuve, explique-t-il, est un arbre couché, «vu par un géant à vol d'oiseau». Le tronc, c'est le cours central du fleuve, les branches sont les rivières affluentes, les rameaux correspondent aux ruisseaux, et l'embouchure divisée forme les racines de l'arbre. Hugo nomme cette projection sur un plan, par la superposition du volume de l'arbre et du relief géographique, une *ligne génératrice*. Elle rend compte de la co-présence dans l'espace, en un moment donné, de tous les composants si divers du Rhin, saisis dans un seul regard. Elle prend en charge aussi la successivité des lieux dans leur parcours et des époques dans l'histoire: de la conquête romaine aux invasions barbares, du Saint-Empire aux guerres franco-allemandes.

On perçoit l'arbre en un coup d'oeil et le fleuve en un voyage: l'image hugolienne est elle-même une métaphore en tension contradictoire, elle est une effectuation du modèle par lequel elle interprète les objets du monde.

Elle relève de cette visée totalisante qu'on a mise en lumière et fonde à sa façon un «point de vue de la mort» en transformant la réalité mouvante et lacunaire en un objet de savoir absolu, en projetant le donné fragmentaire et les engendrements aléatoires sur une page d'écriture. C'est par là que l'herméneutique romantique et philologique apparaît en dernier ressort comme une fiction restauratrice, une totalisation muséographique et thanatographique. La compulsion de restitution dont elle témoigne manifeste son angoisse de la dette et son sentiment de deuil; l'obsession synthétisante apparaît liée à l'ambition conciliatrice nécessaire dans une époque déchirée par les tensions sociales et politiques. L'histoire configure ce que les hommes peuvent connaître, et à son tour elle est modélisée par les démarches et la visée des entreprises de savoir.