

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Le silence ou le « problème muet » chez Victor Hugo

Françoise CHENET-FAUGERAS

Le silence chez Hugo est singulier. Non seulement parce qu'il est rarement employé au pluriel mais surtout parce qu'il apparaît au milieu de « la verve inouïe de la création »¹ comme une aberration, voire un scandale, celui du châtement suprême, tel qu'il le définit à propos de Satan : « le châtement silencieux châtie »². Plus fondamentalement, il est ce « problème muet, sourd, obscur, décevant »³ qui taraude « les chercheurs sublimes » de *Pleurs dans la nuit* :

De quelqu'un qui se tait nous sommes les ministres ;
[...]
Qui donc sait le secret ? le savez-vous tempêtes ?
Gouffres, en parlez-vous ?

Le problème muet gonfle la mer sonore,
[...]⁴.

Il est vrai que la réponse est aussitôt apportée : « Le mot, c'est Dieu ». Mais le problème et sa réponse, toujours remise en cause, n'en sont pas moins indéfiniment ressassés par les *Voix du Seuil du gouffre* ou par celles des créatures aériennes de *L'Océan d'en haut*. De fait, comme le reconnaît Hugo dans un fragment, « il n'y a d'incontesté que le silence »⁵. C'est lui qui définit, si l'on peut dire,

1. « J'admire par instants cette verve inouïe / De la création sans cesse épanouie », Fragment 190 de *Dieu*, cote 106, *O. C.*, Laffont, « Bouquins », vol. « Chantiers », p. 491. Toutes les citations seront faites dans l'édition « Bouquins » sauf mention contraire.

2. *Sarcasmes de l'Esprit Noir*, *Dieu* [fragments], *ibid.*, p. 704.

3. *Dernière gerbe*, CXXI (en fait fragment de *Dieu*); vol. « Poésie IV », p. 882.

4. *Les Contemplations*, VI, 6, 16, vol. « Poésie II », p. 490.

5. Vol. « Océan », p. 223.

la création et en donne le cadre épistémologique. Au commencement (mais y a-t-il eu un commencement ?) n'était pas le verbe mais le silence.

C'est la nature de ce « problème muet » et ses implications esthétiques qu'il s'agira ici d'analyser. On peut considérer, en effet, qu'il cristallise toutes les formes que prend le silence dans l'œuvre de Hugo et qu'il en est pour ainsi dire la pierre de touche. Ou, au plus intime de la relation au monde, à l'autre et à soi-même, le seul problème qui vaille d'être posé. C'est ce qu'on se propose de vérifier.

Les deux oreilles de la poésie

Le problème est abordé « obliquement » à la fin d'un chapitre de *William Shakespeare* consacré à Aristophane. La question posée à l'oracle d'Apollon *le Tortueux* était de savoir si « le nouveau genre [la comédie] n'était pas impie, et si la comédie existait de droit aussi bien que la tragédie. Loxias répondit : *la poésie a deux oreilles* » :

Cette réponse, qu'Aristote déclare obscure, nous semble fort claire. Elle résume la loi entière de l'art. Deux problèmes, en effet, sont en présence : en pleine lumière, le problème bruyant, tumultueux, orageux, tapageur, le vaste carrefour vital, toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme, les bouches contestant, les querelles, les passions avec leurs pourquoi ? le mal, qui commence la souffrance par lui, car être le mal, c'est pire que le faire, les peines, les douleurs, les larmes, les cris, les rumeurs ; dans l'ombre, le problème muet, l'immense silence, d'un sens inexprimable et terrible. Et la poésie a deux oreilles : l'une qui écoute la vie, l'autre qui écoute la mort⁶.

L'explication de Hugo n'est pas aussi claire qu'il le dit. Elle semble oublier la question posée à Loxias sur l'introduction de la comédie face à la tragédie, c'est-à-dire sur la place du rire « à côté du deuil »⁷, pour définir une fois de plus l'art comme totalité dont la

6. *William Shakespeare*, I, IV, 8, vol. « Critique », p. 321-322.

7. En fait, elle ne l'oublie pas : le rire est l'« épanouissement redoutable de l'inconnu » et la réponse de l'abîme à la question de l'être que pose le « problème muet ». Il est du côté de la mort tandis que la tragédie, ses larmes, ses cris et ses passions, se trouve placée du côté de la vie.

mission⁸ est de n'exclure aucun des aspects de la création et donc aucun « problème ». En l'occurrence, il s'agit de la vie et de la mort.

A l'une le « problème bruyant » dont on remarquera qu'il s'énonce par une longue séquence tortueuse et désordonnée mimant « toutes les directions offertes aux mille pieds de l'homme ». A regarder le détail de l'énumération, le « vaste carrefour vital » est celui où se croisent nos douleurs et le « problème », celui du mal. D'où ces bruits et cette fureur qui se résolvent parfois en tapage mêlant la comédie à la tragédie et dont l'éventail définit assez explicitement la diversité du drame shakespearien, anticipé par le théâtre d'Eschyle. On comprend aisément qu'« en pleine lumière », ce problème soit le plus manifestement abordé par l'art et qu'il constitue en quelque sorte sa face visible et sonore. Raison pour laquelle aussi il est « bruyant ». Et s'il est problématique, c'est par excès. Côté invisible et secret de l'art, sa part d'« ombre », le laconique et énigmatique « problème muet », correspondant à la mort. L'apposition « l'immense silence » semble définir la nature du problème – le silence – mais la suite de la phrase en précise la portée : c'est le problème « d'un sens inexprimable et terrible ». On comprend obscurément, mais cette obscurité est intentionnelle, que l'hypallage par une mise en abyme expressive concentre dans le mot « muet », tous les aspects du problème. Dans ce contexte, « muet » s'opposant à « bruyant », on peut comprendre que le problème est muet parce que l'homme se déroband au « sens inexprimable et terrible » préfère s'étourdir dans le bruit et laisser le problème dans l'ombre. Seuls les génies que vient d'énumérer Hugo l'auraient affronté. Mais il désigne aussi l'absence de réponse à la question que pose l'homme à la mort. Ou l'inverse (ce qui serait le sens littéral de « problème muet »), la mort comme réponse à une question que l'homme ne peut formuler d'autant qu'il ne sait pas non plus à qui l'adresser. L'interlocuteur est-il muet ? Existe-t-il ? Pourtant il y a réponse puisque Hugo parle d'un « sens inexprimable ». Le problème serait donc dans l'impuissance de la parole à dire à la fois ce qui la fonde et la nie. Mais alors comment l'art pourrait-il remplir sa mission et tendre l'oreille à l'écoute de la mort, c'est-à-dire précisément de « l'immense silence », puis le répercuter et le faire entendre à son tour ? On voit poindre l'aporie.

L'opposition entre « problème bruyant » et « problème muet » est elle-même problématique. En un sens, elle est dichotomique.

8. Voir l'avertissement : « A l'occasion de Shakespeare, toutes les questions qui touchent à l'art se sont présentées à son esprit. traiter ces questions, c'est expliquer la mission de l'art ; traiter ces questions, c'est expliquer le devoir de la pensée humaine envers l'homme », *William Shakespeare*, ouvrage cité, p. 241.

Les « deux oreilles » non seulement sont autonomes et spécialisées – ce qui est assez juste anatomiquement –, mais leur latéralité est peut-être excessive qui établit une dissymétrie fortement marquée par la syntaxe entre celle qui écoute la vie et celle qui écoute la mort. Si la première est la condition du langage et correspondrait à ce que les phoniâtres appellent l'oreille directrice, entièrement vouée au bruit – et le mot est ici péjoratif⁹ –, elle ne joue plus son rôle de coordinatrice et risque de contrarier la seconde menacée d'atonie. En d'autres termes, la sensibilité excessive au bruit rend sourd¹⁰. Pour aller jusqu'au bout de la logique de l'image de ces *deux oreilles de la poésie* posées comme préalable à l'œuvre, le risque majeur est bien celui de l'impuissance à entendre et à dire parce que, quelle que soit l'oreille, l'écoute est impossible. Et l'on sait que l'enjeu de l'art, qui fait le Beau utile par sa seule puissance, c'est le dépassement du regard par la vision et de l'écoute par l'entendement : « [...] le Beau est là. L'homme regarde, l'homme écoute ; peu à peu, il fait plus que regarder, il voit ; il fait plus qu'écouter, il entend »¹¹.

Le « problème bruyant » n'est donc qu'une modalité du « problème muet ». Celui-là seul demeure dans son opacité comme obstacle sur lequel bute « la pensée humaine ». On conçoit qu'il pourrait interdire au poète de remplir son « devoir envers l'homme » et à l'art sa mission, laquelle est messianique. Car il s'agit bien de salut et de rédemption par la poésie, chargée de relever l'homme de la faute d'Adam, condamné à « la surdité de l'impossible écoute »¹².

L'informe

Posé à l'art, le « problème muet » n'est pourtant pas un simple problème d'herméneutique ni d'esthétique, voire de rhétorique qui pourrait se résoudre par quelque artefact dû à l'habileté technique d'un auteur virtuose. Les équivalents rhétoriques n'auraient d'autre effet que de masquer ce qu'il faut au contraire révéler : le vide ontologique. Le « problème muet » est dans un rapport spéculaire

9. « L'idée sans le mot serait une abstraction ; le mot sans l'idée serait un bruit. », *Utilité du Beau*, vol. « Critique », p. 585.

10. Et la surdité est « plus sombre encore que le silence ». (*Toute la lyre, Qu'est-ce que ta sagesse*, LIX, vol. « Poésie IV », p. 299.

11. *Utilité du Beau*, ouvrage cité, p. 579.

12. *Dieu, L'Océan d'en haut*, VI, vol. « Poésie IV », p. 662.

avec le « vide muet »¹³ qu'il s'agit d'explorer et de comprendre – ce sera l'ambition de *Dieu*. En conséquence, si ce problème occupe une place nodale dans cette méditation sur l'art que poursuit *William Shakespeare*, c'est précisément parce qu'il noue de façon inextricable esthétique, éthique et ontologie. Ou, plus exactement, il est l'expression de ce nœud gordien qu'est pour Hugo l'adéquation de la forme et du fond, leur « identité absolue »¹⁴. C'est le *credo* d'*Utilité du Beau*¹⁵. Comme il n'est pas question de trancher ce nœud, le devoir du poète est de traiter en même temps « forme » et « fond » et donc de faire surgir la première des « entrailles mêmes de l'idée ».

Encore faut-il savoir quelle est l'idée. Sans la forme qui précisément l'informe, ce n'est pas évident. Et le problème se complique d'être très exactement celui de l'informe. Il n'y a là aucun jeu de mots sauf à admettre que c'est bien le mot qui se joue de nous et se dérobe, par défaut ou par excès. Si les mots ont « trop de contour » comment signifier ce qui n'en a pas ? Dans cette genèse inversée qu'est la chute de Satan, par exemple, le silence est le résultat de l'effacement de la création. Le retour au chaos est une régression à un en-deçà du langage. Le monde n'est plus qu'un « on ne sait quoi » :

L'abîme s'effaçait. Rien n'avait plus de forme.
L'obscurité semblait gonfler sa vague énorme.
C'était on ne sait quoi de submergé ; c'était
Ce qui n'est plus, ce qui s'en va, ce qui se tait¹⁶.

Dans *Dieu*, l'image nihiliste – mais est-ce seulement une image ? – que donne la chauve-souris d'un monde soumis au chaos a valeur ici d'art poétique, légiférant pour l'ensemble du poème :

13. Il faudrait faire la généalogie de cette image qui vaut concept. On notera qu'elle restreint le sens d'« abîme » ou de « gouffre » plus généralement employés. Elle semble d'emblée liée à *La Fin de Satan* et contracter ce syntagme descriptif qui désigne le futur emplacement de Lutèce : « l'espace était vide et muet » (vol. « Poésie IV », p. 14).

14. « Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant extérieure à l'autre, la forme étant le fond, rendu visible. » (*Le Goût*, vol. « Critique », p. 575)

15. « *Forma*, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme et surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée. Elle est le Beau ; et tout ce qui est beau manifeste le vrai. » *Utilité du Beau*, vol. « Critique », p. 581-583.

16. *La Fin de Satan*, vol. « Poésie IV », p. 5.

Noire ébauche de rien que personne n'achève !
 L'univers est un monstre et le ciel est un rêve ;
 Ni volonté, ni loi, ni pôles, ni milieu ;
 Un chaos composé de néants ; pas de Dieu¹⁷.

On peut lui préférer, bien qu'elle ne soit elle-même qu'une ébauche de *La Fin de Satan*, poème inachevé et laissé en suspens, cette autre formulation qui explicitement fait du « vide muet » une sorte de démiurge de la négativité, creusant indéfiniment son propre néant :

Dans l'espace sans bords, sans forme et sans contour,
 Où le vide muet roule ses vagues noires
 Le chaos prolongeait ses mornes promontoires,
 Edifices du souffle à chaque instant détruits
 Par le souffle et croulant dans l'ombre au fond des nuits.
 Ces caps de l'infini s'allongeaient dans l'abîme¹⁸.

L'essentiel n'est pas dans les mots mais dans le mouvement, la respiration, l'effet de « souffle » qui rejette par sa seule répétition et sa place ce que le vers précédent a cru fixer. Malgré la réussite formelle de ces cinq vers, on peut se demander si le moule de l'alexandrin, même assoupli par Hugo, ne contredit pas le lexique : le vers aussi a trop de contours. Aussi n'est-ce qu'une tentative pour suggérer l'informe, l'ébauche d'une ébauche dont le véritable intérêt serait de déplacer dans le métadiscursif la solution du problème. Le fragment, quel que soit son contenu, ne dit que la pensée fragmentée impuissante à se formuler. De là cette impression que, dans le naufrage permanent de la pensée devant « le problème muet », « les phrases de Hugo chavirent », comme l'analyse superbement André du Bouchet¹⁹ qui souligne ironiquement « cette fausse prolifération de paroles » pour dire le vide et l'« éternelle répétition de ce mot qui ne peut pas être dit, une perpétuelle addition aboutissant continuellement au même total ».

Preuve *a contrario*, c'est le Verbe qui recrée inlassablement le monde tandis que la parole défaillante le renvoie à ce « vide muet ». La création est une lutte sans fin contre le silence et son pouvoir dissolvant et si elle résulte d'un « chaos vaincu », c'est

17. Dieu, *L'Océan d'en haut*, I, vol. « Poésie IV », p. 624.

18. *La Fin de Satan*, fragments, vol. « Chantiers », p. 310.

19. André du Bouchet, « L'infini et l'inachevé », *Critique*, n° 54, novembre 1951, repris dans l'anthologie, *L'Œil égaré dans les plis de l'obéissance au vent*, Seghers, 2001, pp. 69-95.

provisoirement²⁰. Sans doute est-ce quelque part absurde comme le geste de Sisyphe roulant son rocher qu'il sait devoir retomber²¹. Mais, étymologie oblige, l'absurdité²² est la conséquence de la surdité du monde, comme le montre le dialogue impossible entre les deux sourds que sont Quasimodo et l'auditeur au Châtelet, maître Florian Barbedienne et le jugement « absurde » qu'il entraîne²³. C'est aussi l'idée directrice du premier soliloque de l'*Océan d'en haut*, celui de la chauve-souris qui ironise sur les penseurs questionnant en vain la « surdité des choses » alors que le monde est irrémédiablement absurde et « insensé ». Elle pose aussi la bonne question :

Rien n'existe ; et comment expliquer en paroles
La stupéfaction immense de la nuit ?

L'enfer du silence

C'est donc le silence qui voue le poème à l'informe et condamne l'œuvre à l'inachèvement et à la fragmentation pour peu qu'elle le prenne pour objet et s'essaie à le saisir. Encore qu'il faille être prudent sur le sens à donner à l'inachèvement de *La Fin de Satan* et de *Dieu*, ou sur cette décision du *Testament littéraire* de publier aussi les « œuvres commencées et en parties achevées » ainsi que « les fragments et idées éparses ». Outre le titre proposé pour ces derniers, *Océan*, qui fait écho aux « hommes océans », les génies de *William Shakespeare*²⁴, le projet de préface pour le *Tas de pierres* laisse au lecteur le soin de juger « si ce tas de pierres provient d'un monument en ruine ou d'un édifice en construction ». Chantier ou catastrophe ? la question est ouverte²⁵. Mais dans tous les cas, c'est admettre que le

20. Si l'interlude d'Ursus est muet jusqu'au chant de Dea, il n'est pas silencieux : « Lutte, cris, hurlements, et tout à coup silence. Un chant dans l'ombre. Un souffle avait passé, on entendait une voix. [...] Voix légère profonde, ineffable, d'invisible faite visible... » (*L'Homme qui rit*, II, II, 9, « Extravagances que les gens sans goût appellent poésie »).

21. Voir Camus qui oppose au « non » de l'homme révolté le « oui » de l'homme absurde. Le « sentiment de l'absurde » engendre la « joie silencieuse de Sisyphe ». D'où l'ironie sur « le silence fracassant de Vigny » (*Mythe de Sisyphe*, Pléiade, t. II, p. 197 et *L'Homme révolté*, *ibid.*, p. 463).

22. « Absurde » vient du latin *absurdus* qui est formé de *ab* et de *surdus*, sourd.

23. *Notre-Dame de Paris*, Pléiade, p. 197. Voir la note de Jacques Seebacher p. 1159.

24. *William Shakespeare*, vol. « Critique », p. 247.

25. Voir A. du Bouchet (ouvrage cité, p. 88) : « L'œuvre de Hugo, à la fois chantier et catastrophe, poursuit ainsi sa course tourbillonnaire de l'infini au fragment, l'infini perçu, hérissé, et du fragment à l'œuvre qui, finalement, se défait. »

non-fini – plutôt que l’inachevé – fait partie intégrante de l’œuvre assumant sa gestation et ses ratés. L’idée va bien au-delà de ce que nous entendons par *poïétique* ou *work in progress*. Ici, il n’y a pas de progrès – ou alors sous la forme d’un « lumineux désastre » –, ni même de progression qui impliquerait une linéarité et donc un sens définitivement conquis. Il y a l’aventure de la pensée qui « s’enfonce sans savoir si elle en reviendra »²⁶ et se risque en enfer pour explorer « le vide muet ». La négativité qui lui est consubstantielle finit par atteindre le projet poétique lui-même. Babel ne pourra plus se reconstruire qu’en creux, dans l’effondrement vertigineux de Gavarnie en proie aux flux et reflux de la création²⁷.

Si l’enfer est un enfer de silence²⁸, comme le dit sarcastiquement l’Esprit noir qui s’en prend à l’imagerie chrétienne revue par l’utilitarisme bourgeois, c’est indiscutablement celui du poète :

La profondeur est sourde et l’abîme est aveugle.
Ce qui fut les vivants se mêle et se confond
Avec la nuit sans borne, avec le deuil sans fond.
La peine ouvre dans l’ombre un regard d’agonie.
Pas un mouvement. Rien. La stupeur infinie.
Pas un linéament visible. Pas un bruit.
Par moments, des rougeurs flottent dans cette nuit,
Et passent. L’horreur sourde emplit ces lieux funèbres.
C’est de la cécité qui tâte des ténèbres²⁹.

Même idée dans un fragment antérieur (1856-57) mais dans un registre plus tragique qui oppose au Dieu « implacable » l’enfer « impassible » subissant « en silence son deuil » et refusant de se plaindre. On pourrait voir dans ce silence assumé à la façon de Vigny (« seul le silence est grand...») une preuve de la noblesse hautaine de l’ange révolté – ou du poète – qui méprise ce qui l’écrase³⁰. Mais

26. « C’est tout un immense horizon d’idées entrevues, d’ouvrages commencés, d’ébauches, de plans, d’épures à demi-éclairées, de linéaments vagues [...], entassement d’œuvres flottantes où ma pensée s’enfonce sans savoir si elle en reviendra. » (*Océan vers*, vol. « Poésie IV », p. 917).

27. *Dieu - Le Seuil du gouffre*, *Voix*, XII, vol. « Poésie IV », p. 619.

28. Voir également *La Vision de Dante* : « Tomber dans le silence et la brume à jamais! / [...] Une chute sans fin dans une nuit sans fond, / Voilà l’enfer. » (*La Légende des siècles*, LIV).

29. *Sarcasmes de l’Esprit noir* (fin 1861), *Dieu* [fragments], vol. « Chantiers », p. 704.

30. C’est la tentation du hibou en réponse au silence de la création : « Le muet est plus saint que le silencieux. / Oui se murer l’oreille avec le mur silence [...] » (*Dieu, L’Océan d’en haut*, II, vol. « Poésie IV », p. 634).

pour Hugo, le cri est la condition du pardon et du salut : « Tout ce qui veut rester mauvais doit rester sombre ». Volontairement ou non, le maudit se mure dans le silence³¹ plus sûrement encore que dans le gouffre où il a été jeté. Hugo le répète à satiété, le silence est un enfermement, une clôture, une prison, une tombe. La Bastille³² par exemple, c'est « nuit, silence, asphyxie, ennui » et « nulle communication ». L'enfer, ce n'est pas l'autre, c'est l'autre avec lequel on ne peut rien échanger. C'est pourquoi le mutisme de Dieu est intolérable et en contradiction avec l'idée d'un Dieu amour. Dans *La Fin de Satan*, son silence est cruel et odieux. Dans *Dieu*, les points noirs finiront par le définir négativement en l'assimilant à la « nuit froide qui [se] tait »³³. Le hibou, caustique, dit :

Et Dieu, – s'il est un Dieu, – fit à sa ressemblance
L'universelle nuit et l'éternel silence³⁴.

Dans *Magnitudo parvi*, il est « l'Inconnu » à « l'immobile et muet visage »³⁵. Dans *Les Mages*, et seulement pour l'homme, « le ciel se tait » :

L'Inconnu garde le silence,
Et l'homme, qui se sent banni,
Ne sait s'il redoute ou s'il aime
Cette lividité suprême
De l'énigme et de l'infini³⁶.

Mais on sait que grâce à l'intervention chirurgicale des penseurs, des mages qui tirent Dieu de la créature « par l'esprit et le scalpel »,

Le muet renonce à se taire ;
Tout luit ; la noirceur de la terre
S'éclaire à la blancheur des cieux.
[...]

31. Un poème de *Toute la lyre*, « J'ai mené parfois dure vie... », en fera une malédiction : « Se taire ne sied qu'au maudit ; [...] », *Toute la lyre*, V, 21, vol. « Poésie IV », p. 359. Daté du 14 octobre 1853, Jersey.

32. *La Fin de Satan*, fragments, vol. « Chantiers », p. 338. Il s'agit de notes prises par Hugo en vue du poème.

33. *Dieu, Le Seuil du gouffre, L'esprit humain*, vol. « Poésie IV », p. 584.

34. *Dieu, L'Océan d'en haut, II, ibid.*, p. 627.

35. *Les Contemplations, Magnitudo parvi*, III, 30.

36. *Les Mages, Les Contemplations*, VI, 23, 4, vol. « Poésie II », p. 524.

Le grand caché de la nature
Vient hors de l'antre à leur appel ;
[...] ³⁷.

Il y a donc un espoir de salut. Le mutisme de Dieu est relatif et volontaire. Le « grand caché » ³⁸, assez semblable au Satyre ici, répondra à l'appel pour peu qu'on sache le faire sortir de son antre. Mais, nouvelle difficulté, le poète « peut tout, hors ceci : nommer Dieu », dit l'une des Voix, Dieu étant l'illimité :

Ce nom déborde vaste, inouï, réfractaire,
Quelque être que ce soit, au ciel et sur la terre,
[...].
L'homme à saisir ce mot s'est parfois occupé ;
Mais en vain ; car ce nom ineffable est coupé
En autant de tronçons qu'il est de créatures ;
Il est épars au loin dans les autres natures ;
Personne n'a l'alpha, personne l'oméga ³⁹ ;
[...].

Jeu de cache-cache entre le tout et la partie et non plus dialectique. De même qu'est récusé l'antique rapport du microcosme au macrocosme : la partie ne reflète pas le tout et ne saurait le saisir sinon le connaître. Le mutisme de Dieu, ou de l'Inconnu, se complique donc de l'impossibilité de le nommer. Ineffable, il laisse l'homme sans voix. Encore cette autre forme du silence imposé par la divinité est-elle positive : tout en s'inscrivant dans une ontologie négative, elle affirme Dieu devenu, dans l'interrogation du hibou, ce « fantôme muet » agissant « sous l'infini », senti, certes, mais non perçu par le seul organe digne de foi : la vue. « L'être est-il parce que la vue est ? » Atteint par le « strabisme effrayant du doute », le hibou oscille éternellement entre l'affirmation et la négation, poursuivant en vain « l'éternel évanouissement » et lui-même saisi par l'ombre qu'il voulait saisir ⁴⁰.

Son passage dans le ciel permet cependant d'entrevoir une solution au défi que pose le « problème muet » au poète. Si la poésie doit lutter contre la formidable « taciturnité de l'ombre » pour

37. *Ibid.*, p. 525-526.

38. Voir Paul Bénichou, « Victor Hugo et le Dieu caché », *Hugo le fabuleux*, Colloque de Cerisy, Seghers, 1985, p. 149.

39. *Dieu - Le Seuil du gouffre*, *Voix*, VII, vol. « Poésie IV », p. 605.

40. *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, *ibid.*, p. 636-638.

restaurer l'écoute et rétablir l'échange, c'est par l'affirmation et non par la négation :

L'être mortel médite et songe avec effroi
En attendant qu'un jour quelqu'un dise : c'est moi⁴¹.

Elle doit donc préparer la révélation de ce « moi de l'infini ». Le griffon le confirme en donnant le mot magique que « l'enfer attend », le « mot qui sort de l'ombre. Je pardonne »⁴², lequel ne fait qu'annoncer la proclamation de la clarté : Dieu est cet amour qui attire tous les moi de l'univers vers le « grand moi, leur centre et leur aimant »⁴³. La réponse ne satisfait pas totalement le passant qui continue à scruter le ciel. Elle n'a pas non plus les qualités poétiques de l'inquiétude et du désarroi de l'homme abîmé dans le « vide muet ». Plus le texte s'élève vers la lumière, plus il s'édulcore et pâlit, victime de ce que Hugo lui-même notait à propos du *Paradis* de Dante :

Le Purgatoire et le Paradis ne sont pas moins extraordinaires que la Géhenne, mais à mesure qu'on monte on se désintéresse ; on était bien de l'enfer, mais on n'est plus du ciel ; on ne se reconnaît plus aux anges ; l'œil humain n'est pas fait peut-être pour tant de soleil, et quand le poème devient heureux, il ennuie⁴⁴.

Il y a fort à gager que la rédemption de Satan comme l'ascension vers la lumière dans *Dieu* ont fini par ennuyer jusqu'au poète lui-même. Il y a de l'humour et de l'autodérision dans l'injonction de la clarté qui impose le silence au poète. C'est quasiment le mot de la fin de ces huit poèmes de *L'Océan d'en haut*.

Que faut-il conclure de cet étrange chassé-croisé où le silence de Dieu déclenche une quête logorrhéique, savamment orchestrée cependant par « un fantastique oiseleur à la plume enchantée »⁴⁵, tandis que le verbe divin tarit l'inspiration et renvoie à son néant le poète quasi foudroyé par un « baiser énorme » ? La réussite plastique de cet ensemble déconcertant est évidente. Comme le dit plaisamment

41. *Dieu, L'Océan d'en haut*, II, *ibid.*, p. 627.

42. *Ibid.*, VI, *ibid.*, p. 667.

43. *Ibid.*, VIII, *ibid.*, p. 705.

44. *William Shakespeare*, I, II, 2, ouvrage cité, p. 277-278.

45. Jean Maurel, article « Victor Hugo - Dieu », *Encyclopédie philosophique universelle*, P.U.F, t. I, p. 1850.

Audiberti : « *Dieu existe* »⁴⁶. Malgré lui, le lecteur est aspiré par le souffle du poème et en reste sidéré, anesthésié, projeté dans une sorte de vide où s'abolit la pensée. Est-ce l'effet voulu par Hugo ? Probablement si l'on se réfère à la lecture de Michel Butor⁴⁷ qui, dans « Babel en creux », en a démonté le mécanisme.

« L'immensité sépulcrale du silence »

Reste le paradoxe de ce vide produit par le trop plein du texte. L'explication en est fournie par la révélation des Tables : « l'Infini c'est le vide plein », c'est aussi « l'inconnu » et « le monde invisible »⁴⁸. Se fonde ainsi dans ce dialogue avec l'au-delà une esthétique du vide qui, non seulement, permet de rendre compte de l'architecture de la plupart de ses œuvres⁴⁹, mais mieux encore du point de vue adopté pour les écrire et qui trouve dans *William Shakespeare* sa formule :

Pour qu'un esprit donne toute sa clarté, il lui faut la mort.
L'éblouissement du genre humain commence quand ce qui était un génie devient une âme. Un livre où il y a du fantôme est irrésistible⁵⁰.

Elle a déjà été appliquée aux *Contemplations*, « ce livre [qui] doit être lu comme on lirait le livre d'un mort ». On pourrait démontrer que cette espèce de focalisation sépulcrale est la condition même de l'écriture, et pas seulement chez Hugo. Mais c'est lui qui, une fois de plus, en comprend toutes les implications et en exploite au mieux les ressources.

Et en particulier pour résoudre ce lancinant « problème muet ». Comment se mettre à l'écoute de la mort ? En prenant la place du mort dans son tombeau pour s'ouvrir à la vie et ainsi retrouver

46. Jacques Audiberti : « Mais *Dieu existe*. Et aussi *La Fin de Satan*. Dans le bloc de ces deux ouvrages retentit la recette où nous acheminent *Les Châtiments*, évangile policier, et *La légende*, épopée de spectres suppliciés. Ce testament collecte les diverses coulées de l'œuvre tout entière, absorbant les larmes du père et les humeurs de l'amant dans une lave rythmique anesthésiée par sa propre densité. » (*Le Poète*, Fata Morgana, 2001, p. 41)

47. « Babel en creux », *Victor Hugo, Œuvres complètes, Edition chronologique dirigée par J. Massin*, CFL, 1967-1970, t. VIII, p. XIX-XXXII.

48. Procès verbaux des Tables parlantes, *ibid.*, t. IX, p. 1199.

49. Voir en particulier, Jacques Seebacher, « Le système du vide dans *Notre-Dame de Paris* », *Littérature*, février 1972.

50. *William Shakespeare*, III, I, 1, ouvrage cité, p. 417.

l'usage des « deux oreilles » de la poésie. Il faudrait reprendre ici le texte de la *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie* qui exprime avec ce credo le refus obstiné de tout ce qui enferme :

On croit que fin signifie mort. Erreur. Fin signifie vie.
L'existence terrestre n'est autre chose que la lente croissance de l'être humain vers cet épanouissement de l'âme que nous appelons la mort. C'est dans le sépulcre que la fleur de la vie s'ouvre⁵¹.

La position est d'autant plus facile à occuper qu'il n'y a pas de frontière entre la vie et la mort : « la nature existe seule et contient tout. Tout Est. » Ce qui donne le « vrai nom de l'Être : Tout Un ». Tous les abîmes se correspondent, dans tous les sens du terme : « ce qu'il y a d'abîme en nous est appelé par ce qu'il y a d'abîme hors de nous »⁵². On reconnaît le *Abyssus abyssum vocat* du Psaume XLII qui sert de titre à l'un des chapitres décisifs de *L'Homme qui rit* et justifie toutes les spéculations vertigineuses entre le moi et ses doubles :

Chose inouïe, c'est au dedans de soi qu'il faut regarder le dehors. Le profond miroir sombre est au fond de l'homme. Là est le clair-obscur terrible. La chose réfléchie par l'âme est plus vertigineuse que vue directement. C'est plus que l'image, c'est le simulacre, et dans le simulacre il y a du spectre. Ce reflet compliqué de l'Ombre, c'est pour le réel une augmentation. En nous penchant sur ce puits, notre esprit, nous y apercevons à une distance d'abîme, dans un cercle étroit, le monde immense⁵³.

Tout est expliqué dans ce mode d'emploi de l'œuvre tout entière – ce qui est la fonction d'une *préface*. Et il n'est pas indifférent qu'elle soit également un *post-scriptum* écrit de cet outre-tombe qu'il pense bientôt rejoindre. L'explication *tortueuse* de l'oracle de Loxias s'en trouve redressée en quelque sorte et trouve ici les moyens de son accomplissement. Tout point de l'espace, y compris de l'espace intérieur, peut donc servir à cet exercice où l'on se reconnaît soi dans les autres et vice versa. Ou chez soi dans un abîme, sorte de non-lieu de la positivité du monde par où se diffuse le moi de l'infini. Le tout est de trouver la bonne distance de soi à soi, cette « distance d'abîme » dont Hamlet dans *William Shakespeare* donnait l'exemple. Mieux, ce glissement subtil d'*image* à *spectre* en passant par *simulacre*, indépendamment de leurs présupposés philosophiques

51. *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie*, vol. « Critique », p. 708.

52. *Ibid.*, p. 703, 708, 711.

53. *Ibid.*, p. 699.

qu'il faudrait analyser, permet de comprendre par quels moyens Hugo entendait re-produire l'invisible en produisant un visible spectral qui donne accès à la vérité étrange du monde :

Une réalité chimérique apparaît dans la profondeur indistincte. L'inconcevable s'ébauche à quelques pas de vous avec une netteté spectrale. On voit flotter, dans l'espace ou dans son propre cerveau, on ne sait quoi de vague et d'insaisissable comme les rêves des fleurs endormies⁵⁴.

Et ce « on ne sait quoi de vague et d'insaisissable », c'est le mystère du « grand vide noir », de « l'immensité sépulcrale du silence ».

On comprend, dans ces conditions, que le silence puisse être aussi la matière (plutôt que le sujet) de ses dessins. Comme le proclame *La Bouche d'ombre*, « l'oreille pourrait avoir sa vision ». Si l'œil écoute, réciproquement l'oreille voit. D'où l'intérêt de ces paysages crépusculaires obsédants, correspondances de l'âme en détresse et dans la géhenne qu'on trouve dans le prologue de *La Fin de Satan*, par exemple :

L'espace ressemblait aux plaines d'ici-bas,
Le soir, quand l'horizon qui tressaille et recule,
Noircit sous les yeux blancs du spectre crépuscule.
[...]
Les ténèbres sans bruit croissaient dans le néant.
L'opaque obscurité fermait le ciel béant ;
Et, faisant, au-delà du dernier promontoire,
Une triple fêlure à cette vitre noire,
Les trois soleils mêlaient leurs trois rayonnements⁵⁵.

Dans ces paysages d'une apocalypse toujours latente, le silence est associé à la nuit et à la mort du soleil : « Le soleil était là qui mourait dans l'abîme ». Le *Et nox facta est* du titre inversant le *Lux facta est* de la Genèse, les correspondances *Nox/Silence* et *Lux/Verbe* permettent dans les dessins, œuvres du silence, de le rendre visible. Il faudrait un examen minutieux de ces « correspondances » qui, par la vertu des synesthésies, permettent dans les dessins comme dans les textes de convoquer tous les sens et donc « les deux oreilles » de la poésie, auxquelles il faudrait ajouter les trois yeux du Jupiter

54. *Les Misérables*, II, 3, 5, vol. « Roman II », p. 308.

55. *La Fin de Satan*, ouvrage cité, p. 4.

d'Egine⁵⁶ ! On concèdera que le travail excède les limites de cette contribution.

Il aurait cependant le mérite de mettre en évidence celui de Hugo : rien de moins facile que l'écriture du silence. On aurait pu croire qu'il suffisait de faire en quelque sorte des trous dans le texte, de créer par des blancs quelque vide signifiant. Hugo a une conception quasi mystique du trou, « percée sur l'infini »⁵⁷. La négativité du silence le rejette du côté de la lacune qui, elle, est un défaut. Mais sa conception de la poésie et de sa mission lui interdit de produire une œuvre délibérément lacunaire. C'est donc sur l'image d'un Hugo au travail⁵⁸, aux prises avec le « gouffre obscur des mots flottants » qu'il nous faudra rester.

56. *Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie*, vol. « Critique », p. 698.

57. *Du Génie*, vol. « Critique », p. 561.

58. *Je travaille, Toute la lyre*, V, 15, vol. « Poésie IV », p. 351.