

Friedrich Wolfzettel

Universität Frankfurt am Main

Victor Hugo et l'Allemagne Romantique: Une vision en profondeur¹

Victor Hugo et l'Allemagne romantique – thème immense dont il paraît impossible d'aborder tous les aspects pertinents, de toucher à la fois au côté littéraire aussi bien qu'à celui lié aux problèmes d'ordre historique et politique, notamment en ce qui concerne la crise du Rhin, en 1840, ou bien la guerre franco-allemande et la Commune, en 1870/71. Ainsi, il aurait été tentant de traiter du Victor Hugo européen, de son grand projet d'une confédération franco-allemande, et de relever Hugo poète et penseur politique qui, à partir de ses sympathies envers les projets saint-simonistes, prenait une part active au mouvement social de l'Europe, qui s'intéressait à l'Espagne de même qu'au problème de l'unification des Etats de l'Italie et de ceux de l'Allemagne, de ce Victor Hugo dont l'œuvre gigantesque témoigne de l'intérêt toujours vivant qu'il portait aux problèmes les plus pressants de la politique contemporaine et à la soi-disant question sociale. Il aurait été tentant d'examiner – et là nous commençons à nous approcher de notre thème particulier – la façon dont ce dernier et plus grand poète romantique français a essayé de sauvegarder et de mettre en valeur le mythe de l'Allemagne romantique, inauguré par Madame de Staël et valable jusqu'à la catastrophe de 1870. Victor Hugo voulait, en effet, en faire le point de départ d'une conception totalisante, orphique et historique à la fois, en vue d'en arriver à une synthèse de la dimension profonde du romantisme allemand et du romantisme social et humanitaire de la France – synthèse des aspirations de l'auteur de la *Légende des siècles* et

¹ Texte légèrement modifié d'une conférence tenue le 16 octobre 2002 à l'Institut Goethe, Lyon.

de la recherche de la “blaue Blume”, la fleur bleue, qui, depuis Novalis, avait assumé une fonction emblématique de réconciliation du monde moderne avec le mythe et la poésie. Ainsi, dans un article intitulé *A propos d’Orphée et de l’idylle. Victor Hugo et la littérature allemande*, Pierre Brunel n’a-t-il pas montré comment Hugo essayait de dépasser la conception foncièrement anhistorique de l’idylle, suggérée par Goethe et les romantiques allemands, en remplaçant la tonalité moralisatrice de cette dernière par des connotations utopiques, ouvertes sur l’avenir? A cet égard-là, il aurait été intéressant de se pencher sur *Les Burgraves*, dernier grand drame romantique, rédigé quelques mois après la publication de la première version du *Rhin* et dans lequel le poète esquisse une vision romantique qui s’ouvre sur le monde contemporain, en ce sens que derrière le Moyen Age de l’empereur Frédéric Barberousse se dresse l’ombre du mythe de Napoléon. Et il aurait été passionnant de parcourir les étapes de la réception de Victor Hugo en Allemagne – depuis la parution de 1835 à 1842, des œuvres complètes (*Sämmtliche Werke*) de l’édition Sauerländer, et les nombreuses traductions, jusqu’au projet avorté d’une thèse de doctorat d’Etat de Hugo von Hofmannsthal, projet conçu en 1900/01 dans lequel, au seuil de notre ère moderne et de la modernité, le grand poète symboliste autrichien s’intéresse encore une fois aux possibilités, évanouies depuis longtemps, hélas, d’un discours poétique public, d’une parole poétique qui, contrairement à l’esthétisme européen du tournant du siècle, s’adresserait à toutes les couches de la société. C’est probablement la dernière fois (à l’exception toutefois de la brève période de la poésie de la résistance) que Hugo, poète du peuple, a recouvré une valeur de modèle. Tout se passe, en fait, comme si c’était la faculté totalisatrice, la capacité du poète à amalgamer le mythe à l’histoire, la profondeur orphique à l’actualité politique et sociale, qui aurait fasciné tant de commentateurs et de critiques d’outre-Rhin.

Mais trêve de clauses conditionnelles. Il nous a paru, en effet, difficile de résister à la tentation de nous occuper une fois de plus de cet ouvrage passionnant, bizarre et extraordinaire que représente *Le Rhin* “un des grands livres méconnus du XIX^e siècle”, comme le dit Roland Mortier, texte qui représente certainement le récit de voyage romantique le plus réussi et l’un des meilleurs modèles de son genre en général. Ce

qui devra donc nous intéresser en l'occurrence, c'est de savoir quelles sont les raisons susceptibles d'expliquer cette position unique, et – plus particulièrement – quel est l'apport de l'Allemagne à cette réussite. Nous verrons d'ailleurs que la question générale se trouve liée à la question particulière. Pour commencer, notons d'abord que le voyage du Rhin, entrepris dans l'été 1840, représente le premier contact de Hugo avec le pays d'outre-Rhin – ou peut s'en faut; car lors d'une excursion, en Alsace et en Suisse, de septembre à octobre 1839, le poète avait bien vu le Rhin pour la première fois, en jouissant, depuis la flèche de la cathédrale de Strasbourg, d'une vue immense qui lui découvrait à la fois la France, l'Allemagne et la Suisse, mais ce n'est que l'an suivant qu'il avait eu la possibilité de parcourir les deux rives du Rhin de façon systématique, et, en outre, de passer jusqu'à Stuttgart, Tübingen, Karlsruhe et la légendaire Forêt Noire célébrée par Gérard de Nerval. Jusqu'à la date de 1840, le pays germanique représentait donc, pour le jeune lecteur assidu et fervent du livre de Mme de Staël, *De l'Allemagne*, un horizon plutôt imaginaire consistant en quelques histoires vagues sur sa propre lointaine origine allemande et surtout en des souvenirs livresques. Peu de traces, en fait, d'un intérêt accru porté à ce pays quelque peu mythique. Dans son étude monumentale sur *Victor Hugo et l'Allemagne*, Charles Dédéyan cite les vers de la pièce XXVII des *Feuilles d'automne*, composée en 1830:

Ainsi de mes projets. – Quand vous verrai-je, Espagne,
Et Venise et son golfe, et Rome et sa campagne,
Toi, Sicile, que ronge un volcan souterrain,
Grèce qu'on connaît trop, Sardaigne qu'on ignore,
Cités de l'Aquilon, du couchant, de l'aurore,
Pyramides du Nil! Cathédrale du Rhin!

Cathédrale au singulier – il s'agit, bien sûr, de Cologne, mais les vers cités ne semblent révéler aucune prédilection particulière, aucun empressement spécial du poète à visiter le pays de ses ancêtres. Et en fait, il mettra encore dix ans à réaliser ce vague projet, un parmi tant d'autres, qui, de surcroît, se référait à un lieu de passage obligé du tourisme romantique plutôt qu'à l'Allemagne proprement dite. Et

n'oublions pas non plus de mentionner que Hugo a lu la plupart des livres historiques sur ce pays et les légendes du Rhin, non pas longtemps avant, mais lors de son voyage lui-même. Certes, l'auteur partage les sentiments de ses compatriotes sur le mythe allemand ; il semble pourtant être loin de cet enthousiasme qui, de Gérard de Nerval jusqu'à Xavier Marmier, faisait valoir – je cite un peu au hasard – “cette vieille Allemagne, notre mère à tous”, “la rêveuse Allemagne”, “la grave et philosophique Allemagne ”, “ le rêve de mes premières années”, comme le dit Marmier. Hugo ne s'extasie guère sur “l'Allemagne avec sa nature idéale”, comme l'avait fait Ernest Lerminier, pas plus qu'il ne se livre à une critique du mythe, comme l'a fait Edgar Quinet. A l'époque des chemins de fer et des bateaux à vapeur, il se contente de visiter la région rhénane après tant d'autres, Alexandre Dumas, par exemple; il semble accepter le mythe du Rhin tout fait, cependant, et pourtant à deux fois, dans les lettres XIV et XXV qui portent un titre identique “Le Rhin”, il esquissera une théorie totalisante du grand fleuve qui n'a plus grand chose de commun avec la thématique rhénane de l'époque. C'est qu'il semble faire la découverte d'un mystère sur le lieu même. Ce qui est valable pour le Rhin, l'est pour l'Allemagne en général. Comme Dédéyan l'a montré, Hugo s'était tout naturellement nourri de littérature allemande, des ballades de Bürger, des drames de Schiller jusqu'au *Faust* de Goethe; mais faisant partie de la génération romantique française qui découvrit l'Allemagne romantique avec un décalage considérable, et ne connaissant pas l'allemand, il aborde les traductions courantes comme tant d'autres. Avait-il donc vraiment besoin de l'exemple de Friedrich Schiller pour échafauder sa théorie shakespearienne du drame romantique pour laquelle Stendhal avait déjà déblayé le terrain? Et *Les Orientales*, *Les Feuilles d'automne*, *Les chants du crépuscule*, *Les Rayons et les Ombres* – ces livres de poésie dénotent-ils l'impact de la poésie romantique allemande? Je ne le crois pas. Un climat soi-disant germanique comme dans *Han d'Islande* ou dans les *Odes et ballades* de 1826, je le veux bien, mais l'Allemagne proprement dite? L'Allemagne faisant partie du bagage culturel de cette génération et de cette époque, l'originalité de notre poète devrait donc être cherchée ailleurs, et ce n'est pas la littérature allemande qui semble avoir joué le rôle principal dans la carrière poétique de l'auteur, mais le Rhin lui-même. C'est le

Rhin, semble-t-il, qui a donné à Hugo les outils de sa réflexion historique et poétique; c'est le Rhin qui lui a permis de développer et de perfectionner sa méthode visionnaire, non pas une, deux ou trois fois, mais de façon systématique; c'est le Rhin qui lui a tenu lieu d'initiation à l'Allemagne, bien sûr, mais surtout à une esthétique de la rêverie – dans une adéquation parfaite entre l'objet et la conception esthétique; c'est le Rhin, enfin, par lequel le poète réussit à écrire un voyage poétique, “le journal d'une pensée plus encore que d'un voyage”, comme il caractérisera lui-même son livre dans la *Préface* – “journal d'une pensée” qui témoigne du dépassement des clichés pittoresques stéréotypés en faveur d'une vision en profondeur. En faisant de son récit de voyage un compte-rendu de méditations qui iront en s'approfondissant jusqu'à la grande étape intermédiaire qu'est la ville de Heidelberg, le poète a su capter, par dessus l'héritage littéraire et légendaire de l'Allemagne, le véritable esprit du romantisme allemand.

Dans la pensée de Hugo, le voyage du Rhin tient donc lieu d'une révélation, révélation qui prouve le bien-fondé des mythes livresques. Il faut se méfier de l'illusion rétrospective tendant à construire après coup des lignes de force d'ordre téléologique. Ce n'est que par le voyage du Rhin, semble-t-il, que le Rhin a été érigé au statut d'un symbole de l'histoire de l'Europe, ligne de partage entre les deux civilisations, celle du “midi” et celle du Nord, c'est-à-dire de la civilisation germanique. Ce n'est que dans la *Conclusion*, dont le thème est le projet d'une confédération de l'Allemagne et de la France, que Hugo adoptera cette terminologie déjà ancienne propagée par Madame de Staël et l'école de Coppet. C'est là seulement que le lecteur trouvera des échos explicites du mythe romantique, l'Allemagne étant rehaussée au rang d'un pays mystique de la sagesse séculaire. Le mythe des origines, Madame de Staël l'avait forgé pour désigner une civilisation prétendument originale et authentique, non entachée par l'héritage d'un classicisme factice. Hugo, lui, s'y conformera en parlant de l' “Inde” de l'Europe et en proposant – la fameuse crise du Rhin de 1840 étant révolue – une solution mythique au problème politique contemporain: l'Allemagne “maternelle” et la profondeur alliée à la clarté ‘virile’ de la France, symbolisée par Paris, la ville-lumière. “Donner au nord sa part de midi” et vice-versa – cette formule résumera

la dépendance mutuelle des deux civilisations apparemment contraires et complémentaires.

Autant dire que, dans la construction mythique hugolienne, le Rhin ne désigne pas le grand fleuve allemand. Etant donné que la rive gauche, comme nous le lisons, appartient de droit à la France, le Rhin désigne, au contraire, la frontière mythique entre la clarté et la profondeur, entre l'esprit français et l'esprit allemand. Et en naviguant sur le Rhin, le voyageur français, le poète des "Rayons" et des "Ombres", épris d'une poétique des contrastes, servira ainsi d'intermédiaire et de relais entre les deux pôles contraires. Comme nous le verrons par la suite, il s'agira en fait de tirer au clair, de mettre au jour ce qui est caché par la nuit du temps, entreprise mythique et projet de lumières à la fois. A la différence de tant de récits de voyage marqués par la pure successivité des impressions, ce projet de recherche et d'investigation sera donc caractérisé par la lente accumulation du savoir, chaque leçon particulière formant une étape de plus dans la voie de cette recherche des origines et de la profondeur. Mais si la frontière entre le "midi" et le "Nord" est aussi celle qui sépare le culte roman de la forme des régions du barbare, de l'infini, de l'illimité et du vague – mot-clé du romantisme et surtout du romantisme allemand –, le Rhin est aussi le symbole du chaos initial irrigué, dompté. Dans ses essais suggestifs sur l'imaginaire romantique, Jean-Pierre Richard a montré combien la pensée hugolienne reste tributaire du mythe d'une création qui ne serait rien d'autre que la mise en forme de la "difforme multitude" du chaos originel. Le Rhin, c'est alors la force de la nature sauvage mise au service de la civilisation, c'est – pour tout dire – le symbole même des deux forces fondamentales et concurrentes dont Hugo ne s'est pas lassé de décrire le mystère. Donnons-lui la parole: "Mon ami! mon ami! ce que font les choses, elles le savent peut-être; [...] Souvent, en confrontant l'histoire avec la nature, au milieu de ces comparaisons éternelles que mon esprit ne peut s'empêcher de faire entre les événements où Dieu se cache et la création où il se montre, j'ai tressailli tout à coup avec une secrète angoisse." Faire le voyage du Rhin à contre-courant, équivaut alors à remonter le courant de l'histoire en s'approchant des sources – recherche des origines et du point de convergence des deux grands termes de la pensée hugolienne: la nature et l'histoire.

D'ores et delà, il est évident que le Rhin, ce "Fleuve-Protée", à "la figure d'un chêne", (XXV) comme le dit la lettre XXV, désigne aussi l'esthétique du voyageur. Si, comme le souligne ce dernier, "l'unité dans la variété, c'est le principe de tout art complet", le Rhin en devient en effet un symbole de totalité esthétique et globale: "Le Rhin réunit tout. Le Rhin est rapide comme le Rhône, large comme la Loire, encaissé comme la Meuse, tortueux comme la Seine, limpide et vert comme la Somme, historique comme le Tibre, royal comme le Danube, mystérieux comme le Nil, pailleté d'or comme un fleuve d'Amérique, couvert de fables et de fantômes comme un fleuve d'Asie." (XIV) "Fleuve providentiel", "image de la civilisation" (XIV), le Rhin est l'image même de la liaison de toutes les choses. On a souvent remarqué qu'il n'y a pas de lacune, pas d'espace libre dans l'univers hugolien où tout se tient, où un besoin furieux de tout rapporter à tout tisse les mailles d'un réseau symbolique parcouru par le vent de l'histoire. Car symboliste avant la lettre, Hugo est aussi le grand poète philosophe de l'histoire de son époque, toujours à la recherche des lois régissant le cours de l'histoire; Jean-Pierre Richard a parlé d'une "taxinomie" susceptible d'éclairer les choses les plus lointaines par l'évidence des choses proches et vice-versa en montrant derrière l'évolution historique la loi mystérieuse d'analogies et de contrastes. Le Rhin est cela aussi, le symbole de l'histoire, du changement continu et celui d'une identité secrète. On dirait en fait une sorte de connivence entre le grand fleuve symbolique et le poète 'visionnaire'. Citons le passage d'une lettre que Pierre Foucher a adressée le 6 octobre 1840 à Hugo:

Nous avons lu votre sixième envoi avec le même empressement. C'est tout profit que de vous lire. Nous voyageons sur vos feuilles plus fructueusement que nous le ferions en nous transportant de nos personnes sur les lieux. Nous ne verrions pas, certes, ce que vous apercevez et ne trouverions pas, comme vous, les rapports des choses entre elles. Nous vous devons de charmants aperçus mytho-historiques sur le Rhin et des faits curieux...

Tous n'ont d'ailleurs pas partagé ce jugement flatteur. A en croire l'histoire de la critique, il semble que, même si l'on met de côté ses théories politiques, la méthode utilisée par Hugo, s'est inscrite plutôt en

faux contre les grands courants de la littérature viatique de l'époque. Loin de chercher, tel un Théophile Gautier et d'autres, la surface pittoresque des choses, Hugo semble vouloir creuser le sol, tourner autour des objets pour en dégager la vérité et le mystère caché; loin aussi d'amuser le lecteur, tel un Alexandre Dumas, avec quelques anecdotes historiques, faciles mais pittoresques et hautes en couleurs, et, surtout, loin de raconter ces histoires d'un bout à l'autre, Hugo, lui, se contente le plus souvent de quelque détail signifiant ou plutôt insignifiant, soit une inscription irrégulière, soit une lettre illisible, en vue d'en relever le message. En un sens, on serait tenté de parler d'une méthode psychanalytique avant la lettre. Décrypteur farouche et infatigable, poussé par un sens quasi psychotique des significations possibles, le poète ne raconte pas des aventures de *voyage*, il raconte les "aventures" qui arrivent "à son esprit", comme il le dit lui-même dans la *Préface*. De même que la psychologie des profondeurs, ce "journal de la pensée" semble vouloir "décrypter", éclairer une vérité enfouie, refoulée, retrouver ce qui a été perdu. Nombreux sont les passages dans lesquels Hugo explique sa démarche. "Questionner un édifice de près, vous le savez, c'est ma manie", dit-il dans la lettre XX; et dans la fameuse lettre sur Heidelberg, il ira encore plus loin: "Je déclare que cette ruine si parfaitement muette m'intriguait et me fâchait presque. Je ne reconnais pas à une ruine, pas même à un tombeau, le droit de se taire à ce point". Là aussi, d'ailleurs, le fleuve est susceptible de fonctionner comme symbole. Discours de récit de voyage en profondeur qui semble impliquer une véritable allure mythique, car – comme le remarque Jean Valjean dans les *Misérables* – "voyager, c'est naître et mourir à chaque instant."

Inutile de dire que ce rythme, symbolisé ici par le rythme de l'embarquement et du débarquement, rythme de l' "imagination" et "caprice de la pensée" (*Préface*), n'a plus grand chose de commun avec le voyage touristique de l'époque et de nos jours. "Plutôt flâneur de grandes routes que voyageur", comme Hugo le remarque dans la lettre XXXIV, il fait confiance au hasard, en marchant devant lui, sans trop savoir où il va. C'est que, pour reprendre une fois de plus l'analogie de cette démarche et de la psychanalyse, la vision en profondeur repose sur l'intuition et l'imprévu. "Mes aventures et mes travaux", écrit l'auteur à Heidelberg, "c'est une promenade solitaire dans un sentier perdu, la

contemplation d'un rayon de soleil sur la mousse, la visite d'une cathédrale ou d'une église de village, un vieux livre à l'ombre d'un vieux arbre, un petit paysan que je questionne, un beau scarabée cuirassé d'or violet" etc. Comme il n'est pas question de hiérarchie, le plus grand ou le plus petit, voire n'importe quoi est susceptible de révéler des rapports secrets à notre voyageur dont l'allure a à juste titre été comparée par Jean Gaudon à une méthode allégorique. Dans la trilogie des actes décrits par Hugo, *regarder; étudier; méditer* (XX), tout ce qui importe, c'est de voir l'essence profonde. A Heidelberg, il remarque: "Là, je m'enfonce, je me perds, je marche devant moi, je prends le chemin qui se présente... et, plongé dans la lecture de la nature, comme les vieux Puritains dans la méditation de la Bible, je cherche Dieu." Tout se passe, en effet, comme si la "rêveuse Allemagne", l'Inde de l'Europe, exigeait comme mode d'accès approprié le recours à l'inconscient, à la rêverie, "cet autre paysage intérieur", comme Hugo l'a défini ailleurs. C'est la rêverie qui représente le terme-clé de cet essai d'approfondissement qu'est le voyage du Rhin, emblématique d'un voyage complet en Allemagne.

S'enfoncer, plonger – souvent la rêverie du poète ressemble littéralement à une descente aux enfers, anabase mythique et psychique dans la profondeur des temps. Dans le Heidenloch, Trou des Païens, près de Heidelberg, le voyageur voit "la tête noire et monstrueuse d'un effrayant Pluton ouvrant sa gueule pleine de feu." En sortant de la caverne du château-fort de la vallée du Neckar, il dit: "Il me semblait que je sortais d'une tombe et que je revoyais la vie." Dans la ruine du château de Bacharach, le voyageur a l'impression que la terre s'enfonce sous lui: il a marché sur "la fosse fraîchement creusée" d'un cimetière. (XVIII) Mais qu'elle soit enfer ou fantasmagorie, douceur de la méditation ou rêverie de la profondeur, la vision, chez Hugo, semble être indissociable du soir et de la nuit. On sait que la première génération romantique avait découvert les effets de la nuit et du clair de lune – Chateaubriand à Tivoli ou près du Colisée de Rome, Sénancour au bord de la Thielle, en Suisse, reviennent à la mémoire, et ce sont surtout les poètes allemands, des *Hymnes de la nuit*, de Novalis, au *Marmorbild*, la statue de marbre, de Eichendorff, qui ont contribué à populariser le charme de la nuit, l'atmosphère du vague et de l'illimité s'opposant à

l'esthétique classique de la clarté. Seulement, dans *le Rhin* de Victor Hugo, les scènes nocturnes ne se contentent pas de varier les effets atmosphériques du voyage; elles constituent, au contraire, la charpente même d'un récit plongé à des intervalles rythmiques égaux dans la nuit. Et il ne s'agit pas seulement d'effets esthétiques. Essayer de comprendre l'action de Dieu dans la nature et l'histoire, cela veut dire, en effet, qu'on "tâtonne dans l'ombre" (XX); la nuit et l'obscurité constituent donc un moyen de connaissance. Depuis les lignes consacrées au tombeau de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle (Lettre IX), jusqu'à la grande lettre portant sur Heidelberg, le soir et la nuit créent le cadre propice à ce que Hugo appelle une "contemplation profonde", méthode d'approche des morts. Si le récit de voyage de l'époque cherche en général la lumière du jour, Hugo, lui, a besoin d'ombre. A Cologne, il arrive "après le soleil couché", "pour jouir du "magnifique spectacle" de la cathédrale "sous la lueur fantastique d'un ciel crépusculaire" (X). A Andernach, il décrit la rêverie sous "la lune éclatante" (XIII). La rêverie près du Mäuseturm, la Souris, de St. Goar, est placée entre les dernières lueurs du soir et la nuit noire qu'il fait dans le ravin: "Je suis resté longtemps assis là, sur une pierre, me reposant et songeant, regardant en silence passer cette heure sombre où le crêpe des fumées et des vapeurs efface lentement le paysage, et où le contour des objets prend une forme fantasque et lugubre". (XVI) Il fait nuit dans la scène du cimetière au château-fort de Bacharach (XVIII); le "jour décline quand le voyageur arrive à Bingen et un peu plus tard, "l'amas de maisons noires" ressemble à "un lac de ténèbres" (XX).

Mais c'est la lettre sur Heidelberg, trois fois plus longue que la moyenne, qui est elle-même ponctuée par le thème nocturne; point culminant du voyage du Rhin, révélation de l'essence même de l'Allemagne romantique, cette lettre XXVIII va culminer dans la vision nocturne du château qui assume à son tour une fonction de mise-en-abyme de l'esthétique hugolienne. Préparée par une architecture savante d'analogies et de contrastes qui semble souligner cette "marée montante d'idées qui vous envahit peu à peu et qui submerge presque l'intelligence", la lettre XXVIII fait valoir toutes les tonalités du thème depuis la fantasmagorie jusqu'au clair de lune paisible, car: "la lune dans les ruines est mieux qu'une lumière, c'est une harmonie." Les visites

successives du château de Heidelberg comportent, en effet, une leçon d'esthétique totalisante qui dépasse de loin la poétique des ruines et du clair de la lune telle que l'avait mise à la mode en France l'exemple de Chateaubriand et du romantisme naissant. Ici, la nuit forme le cadre d'une révélation de la totalité. "Il y a de tout dans le manoir de Heidelberg." Cette remarque de Hugo ne vaut pas seulement pour la variété bien connue des styles; elle désigne aussi le caractère emblématique de l'édifice par rapport à l'esthétique de l'auteur. Rappelons que le thème fondamental de Hugo peut être vu dans l'harmonie des contraires et dans la formule: l'unité dans la variété. Harmonie d'abord de l'art et de la nature, en ce sens que la géométrie de la pierre s'amalgame à l'arabesque des plantes: "Les arabesques font des broussailles, les broussailles font des arabesques." En s'inspirant probablement du guide, célèbre à l'époque, de Graimberg, le Hugo parle ici des "merveilleuses fantaisies de l'art libre et farouche", et évoque l'idéal d'un art naturel analogue à la création de Dieu; car si Dieu est le maître de l'histoire et de la nature, la ruine du château, œuvre d'art et monument historique, est susceptible d'être interprétée elle-même comme le symbole de la réconciliation des deux grands pôles de l'existence humaine, comme ouvrage de la civilisation restitué à la nature et comme œuvre morte rendue vivante par la lumière magique. Au clair de lune, la ruine semble se dynamiser pour devenir le symbole vivant des tendances les plus profondes de l'esthétique hugolienne: "C'était l'heure où les façades des vieux édifices abandonnés ne sont plus des façades, mais des visages." La ruine, c'est "à la fois une lutte et une harmonie", lutte symbolique dans laquelle Jean-Pierre Richard a vu l'originalité de la pensée antithétique du poète. Dans le mouvement "pendulaire" pour citer un terme de Michael Riffaterre entre la nature et l'histoire, mouvement qui forme un *leitmotiv* de ce récit de voyage, le château de Heidelberg marque un arrêt, le point d'une réconciliation définitive et d'une prise de conscience. C'est pour cela que le poète s'exclame: "Quant à moi, cette ruine m'a paru pleine d'un ordre divin. Il me semble que ce palais, bâti par les fées de la Renaissance, est maintenant dans son état naturel." Signe de Dieu lui-même, dans lequel le poète voyageur reconnaît ses propres aspirations les plus hautes.

Cependant, il y a plus. On sait que l'esthétique hugolienne, ce n'est pas seulement la lutte des contraires, le conflit fertile entre les deux pôles de la nature et de l'histoire, c'est aussi, et en même temps, la découverte du grotesque ou plutôt la lutte entre le sublime et le grotesque comme principe totalisant de la modernité. Se basant sur le modèle de Shakespeare, peut-être aussi sur celui du drame allemand de Schiller, l'auteur avait relevé ce principe de contraste des contraires dès la fameuse *Préface de Cromwell* pour le mettre en pratique dans *Notre-Dame de Paris* et dans la série des grands drames romantiques. L'expérience allemande n'a fait que confirmer, semble-t-il, cette esthétique. On a en effet l'impression, que l'auteur découvre ce principe même dans la structure verticale du château dans lequel la beauté artistique du palais et la grandeur des souvenirs historiques s'érigent au-dessus de la cave curieuse abritant le fameux tonneau: "Bizarre destinée! Ce prodigieux palais, qui a été la demeure des comtes du Rhin et des ducs de Bavière, des rois de Bohême et des empereurs d'Allemagne, n'est plus aujourd'hui que l'enveloppe compliquée d'un tonneau". "Les décombres grandioses", "cet écroulement épique", "tout ce grand édifice et toute cette grande histoire", ne servent qu'à envelopper ce que Hugo appelle "une fantaisie pantagruélique". "Quand on aperçoit cette chose étrange, on croit entendre dans les ténèbres de cette ruine l'immense éclat de rire de Gargantua." C'est bien "Rabelais logé chez Homère", c'est-à-dire le grotesque installé au cœur même du sublime, mais Hugo se plaît à renforcer la tonalité sinistre en décrivant par la suite l'horloge du bouffon nain du palatin Charles-Philippe et en évoquant l'existence atroce de ce personnage rappelant de loin le protagoniste du drame *Le Roi s'amuse* ou bien le Quasimodo de *Notre-Dame de Paris*: "ce masque hideusement joyeux fait peur. Ce n'est même plus le rire d'un bouffon qui se moque, c'est le ricanement d'un démon qui se venge."

Ce n'est qu'à la lumière de cette expérience disparate d'une "sorte de terreur insurmontable dans le sinistre mêlé au superbe" que le poète sera capable de tirer une conclusion provisoire. La ruine est devenue le symbole de la totalité humaine, symbole devant lequel le poète sombre dans une profonde rêverie: "regardant les ténèbres que j'avais autour de moi." Tour à tour, il relève la "douceur" et la "majesté inexprimable" de la scène nocturne ou bien l'apparence lugubre que les décombres prennent

au moment où la lune est voilée par quelques nuages: “Au-delà du fossé... la tour Fendue... m'apparaissait comme une énorme tête de mort... En bas, sur la pente du ravin, les saillies du pan de mur tombé figuraient affreusement la mâchoire. Je n'ai de ma vie rien vu de plus mélancolique que cette grande tête de mort posée sur ce grand néant qui s'appelle le château des Palatins.” Tout se passe, en effet, comme si ce jugement désabusé ouvrait la porte à la vision fantasmagorique qui clôt le récit de la visite en rétractant en quelque sorte l'harmonie provisoire unissant le visiteur et l'objet de sa recherche. Pendant sa dernière visite, le poète a l'impression de pénétrer dans un palais enchanté, quasi irréel, dont les sculptures se mettent à former une fantasmagorie étrange. “Quelque chose d'immobile et de terrible palpait autour de moi sur toutes ces murailles, et, chaque fois que je m'approchais d'une porte ténébreuse ou d'un coin brumeux, j'y voyais vivre un regard mystérieux.” Le voyageur indiscret se sent guetté; il a l'impression d'avoir troublé “un mystère”.

Cette scène finale nous rappelle donc ce que la bonne humeur factice de tant de récits de voyage de l'époque a failli nous faire oublier: à savoir que l'appropriation de l'autre équivaut toujours à une sorte d'effraction et de violation, que le voyageur indiscret est toujours un intrus et qu'il ne fouille pas impunément “le néant de l'homme dans le passé, l'infirmité de l'homme dans le présent, la grandeur de la nature et l'éternité de Dieu”. Dans les dernières phrases de la lettre, cette leçon du château semble se propager aussi à la ville et aux environs. Hugo parle d'une “triple figure” qui se serait présentée à son esprit: “tandis que je descendais à pas lents dans les ténèbres, entre cette rivière toujours éveillée et vivante, cette ville endormie et ce palais mort”.

C'est bien la fin provisoire de l'expérience mythique qui fait l'essence de ce voyage en Allemagne. Voyage, en un sens, au bout de la nuit, le livre du *Rhin* réussit à capter le moment unique où cette expérience mythique liée à l'Allemagne se transforme en une expérience esthétique, voire gnoséologique. Hugo n'a guère poursuivi cette voie au-delà de la lettre XXVIII; les dernières lettres ne font que clôturer le trajet principal, et, ce qui plus est, Hugo n'a guère essayé de renouveler cet effort pour arriver à la totalité dans ses autres récits de voyage, tous plus ou moins fragmentaires. L'expérience allemande est, de la sorte, restée la seule

qui ait donné lieu à un projet totalisant, idéologique et esthétique à la fois. Sans les chercher, peut-être, l'auteur semble avoir trouvé sur les bords du Rhin et à Heidelberg, tous les ingrédients de sa vaste conception poétique. Il a trouvé le point de convergence de la nature et de l'histoire en tant que "manifestations des vues providentielles de Dieu sur l'humanité", comme il le déclare dans la lettre VIII, et il a découvert que cette providence divine, pour mettre en œuvre ses desseins, s'était servie de l'esthétique même que lui, Victor Hugo, avait esquissée bien avant d'entrer en contact avec la réalité allemande. Que ce soit un mythe personnel ou une illusion, il a trouvé les *origines* liées dès les débuts du romantisme au mythe allemand, l'adéquation parfaite de ses propres recherches de la profondeur et du mythe séculaire de l'Allemagne profonde.

BEDNER, Jan, *Le Rhin de Victor Hugo. Commentaire sur un récit de voyage*, Groningen, Wolters, 1965.

DEDEYAN, Charles, *Victor Hugo et l'Allemagne*, 2 vols. (Paris: Minard, 1964).

DESCOTES, Maurice, "Les Burgraves, l'Empire, l'Europe" in: *Lectures de Victor Hugo*, publ. par Mireille Calle-Gruber et Arnold Rothe (Paris: Nizet, 1986), pp. 19-32.

FELLER, Martin, *Der Dichter in der Politik: Victor Hugo und der deutsch-französische Krieg von 1870/71. Untersuchungen zum französischen Deutschlandbild und zu Hugos Rezeption in Deutschland*, Diss. Marburg a.d.Lahn, 1988.

GAUDON, Jean, "Notes sur *Le Rhin* de Victor Hugo", in *Travaux de Linguistique et de littérature* (Strasbourg), II, 2 (1964), pp. 49-56.

HEITMANN, Klaus, "Mütterliches Deutschland. Zu Hugos Heidelberg-Erlebnis" in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 8 (1984), pp. 177-213.

MORTIER, Roland, *La poétique des ruines en France*, chap. XV (Paris: Droz, 1974).

RICHARD, Jean-Pierre, *Etudes sur le romantisme* (Paris: Editions du Seuil, 1970).

RICHARD, Jean-Pierre, "Paysage et langage chez Hugo", in *Critique*, 25 (1969), pp. 387-407.

- SAURO, Antonio, *Le Rhin de Victor Hugo. Romantisme et diplomatie* (Bari: Adriatica Editrice), 1964.
- WILD, Adolf, *Victor Hugo und Deutschland*, Diss. Mayence, 1990.
- WOLFZETTEL, Friedrich, "Nachwort zu Victor Hugo: Rheinreise" (Frankfurt/M.: Societäts-Verlag.), 1982.
- WOLFZETTEL, Friedrich, *Ce désir de vagabondage cosmopolite. Wege und Entwicklung des französischen Reiseberichts im 19. Jahrhundert* (Tübingen: Niemeyer Verlag, 1986).
- WOLFZETTEL, Friedrich, "Victor Hugo in Heidelberg", in *Victor Hugo-Heidelberg*, publ. par Françoise Kloepfer-Chomard et Jean d'Yvoire, Ffm., Societäts-Verlag, 2002, pp. 179-199.