



HAL
open science

**“ ”À toi, peintre, le monde ! À toi, poète, l’âme !” Victor Hugo
critique d’art ? ”**

Delphine Gleizes

► **To cite this version:**

Delphine Gleizes. “ ”À toi, peintre, le monde ! À toi, poète, l’âme !” Victor Hugo critique d’art ? ”. Corinne Bayle; Philippe Kaenel; Serge Linarès dir. La Critique d’art des poètes, éditions Kimé, p. 55-70, 2022. <halshs-04742466>

HAL Id: halshs-04742466

<https://shs.hal.science/halshs-04742466v1>

Submitted on 17 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

**« À toi, peintre, le monde ! À toi, poète, l'âme ! »
Victor Hugo critique d'art ?**

Delphine Gleizes
Université Grenoble-Alpes – UMR 5316 Litt&Arts

Version d'étape pour l'article :

« "À toi, peintre, le monde ! À toi, poète, l'âme !" Victor Hugo critique d'art ? », dans *La Critique d'art des poètes*, sous la direction de Corinne Bayle, Philippe Kaenel et Serge Linarès, Paris, Éditions Kimé, 2022, p. 55-70.

Peut-être faudrait-il commencer par un truisme. Victor Hugo n'est pas Baudelaire. Si bien que ce qui pourrait sembler une interrogation légitime – Victor Hugo critique d'art ? – pour un poète à ce point préoccupé d'images, qui s'en est nourri, qui les a engendrées par le texte et par le dessin, relève de tout sauf d'une évidence. Tony James¹, dans son article fondateur sur « l'art rêveur » le notait déjà. Hugo n'est pas critique dans l'âme. Il conviendrait d'ajouter que s'il s'intéresse à la production plastique de son temps, c'est au cœur d'un réseau de sociabilités amicales et pour une période somme toute très datée, celle des années romantiques et d'un compagnonnage étroit avec quelques artistes contemporains.

Au rebours d'un Baudelaire s'exerçant, tout à la fois par la plume de l'essayiste et par la métaphore du poète à l'évaluation des univers plastiques, la pratique hugolienne semble bien diffuse et pour tout dire ne correspondre qu'imparfaitement à ce qui s'entend couramment sous le nom de critique d'art : la caractérisation d'une œuvre, son appréciation, son interprétation sur une échelle de valeurs, son inscription dans des débats esthétiques et historiques. Quant à considérer la critique comme une approche incisive, souvent polémique des œuvres et des artistes, autant dire que cette conception est assez éloignée de Victor Hugo. Elle se détecte encore au début de sa carrière, à une période marquée par l'activité journalistique et le désir de se faire un nom, de s'inscrire dans le champ littéraire et de s'y octroyer une place de premier ordre. À ce moment-là, Hugo pose à l'homme d'esprit, volontiers railleur et polémiste du haut de ses vingt ans. Mais plus tard, une fois assise et consolidée une position incontestable dans le domaine des lettres, Hugo affirme plus volontiers son œcuménisme. Il récuse les anathèmes et prétend se faire accueillant aux formes et aux expressions artistiques, dans les limites tout du moins de ses engouements esthétiques. Quitte à passer sous silence ses « haines » pour le dire avec les mots de Zola. Ainsi de cette déclaration glanée au chapitre « Critique » dans le *William Shakespeare* : « Admirer. Être enthousiaste. Il m'a paru que dans notre siècle cet exemple de bêtise était bon à donner. » Ainsi, poursuit-il, « n'espérez [...] aucune critique. J'admire Eschyle, j'admire Juvénal, j'admire Dante, en masse, en bloc, tout. Je ne chicane point ces grands bienfaiteurs-là. [...] Ayant eu récemment l'honneur d'être appelé « niais » par plusieurs écrivains et critiques distingués, et même un peu par mon illustre ami Lamartine², je tiens à justifier l'épithète³. »

¹ Tony James, « *Pictura poesis* ou Art rêveur ? », in Victor Hugo, *Œuvres complètes*, sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre (abrégé en CFL), XV-XVI/1, p. XXVII-XLVII, 1970. On consultera également Jean-Bertrand Barrère, « Victor Hugo et les arts plastiques », *Revue de littérature comparée*, vol. 30, n° 2, p. 180-208, 1956, repris dans *Victor Hugo à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1965, Christopher W. Thompson, *Victor Hugo and the Graphic Arts : 1820-1833*, Genève, Paris, Droz, 1970 et A. W. James « Un amateur oublié. Du *Conservateur littéraire* à la préface de *Cromwell* », Madeleine Blondel et Pierre Georgel dir., *Victor Hugo et les images*, Dijon, Aux amateurs de livres, 1989, p. 9-27.

² Lamartine avait écorché Hugo à l'occasion de la publication des *Misérables*, évoquant « toute la biographie quelquefois un peu puérile, un peu niaise même, de l'évêque Myriel », citation que Hugo reproduit en note dans *William Shakespeare* avec la référence suivante : « Lamartine, *Cours de littérature*, Entretien LXXXIV, p. 385. »

À la galerie de ses détestations Hugo préfère le panthéon de ses admirations, ainsi qu'il les décline dans *William Shakespeare*, ou bien, en poésie dans le poème « Les Mages » des *Contemplations* (VI, XXIII). Au rang des génies se trouvent énumérés sans hiérarchie, car il ne saurait en exister dans la « région des Égaux », philosophes, prophètes, sculpteurs, poètes, peintres, toutes disciplines confondues⁴. Dans ce contexte, brossé à grands traits, quel peut être l'espace d'une parole critique si par le même geste, il s'agit tout à la fois de constituer une communauté d'élection et de dénier toute nécessité d'y établir des hiérarchies de valeur ? En quoi la poésie constitue-t-elle un biais privilégié par lequel s'énoncerait une appréciation esthétique ? Et plus précisément, au-delà de la poésie de circonstance vouée à une critique de sympathie, caractéristique de la jeunesse de Victor Hugo, la poéticité de son écriture ouvre-t-elle sur une réflexion esthétique ? Vers et prose mêlés, le poétique offre-t-il un vecteur privilégié à l'expérience, tout à la fois sensible et métaphysique au cœur de laquelle se trouve placé l'acte de voir, entre contemplation visionnaire et appréhension du visible ?

I. Célébration : Poésie de circonstance et critique de sympathie

Le premier réflexe, lorsque l'on songe à associer peinture et poésie chez Victor Hugo, est de penser aux dédicataires de ses pièces en vers, en particulier dans ses recueils d'avant l'exil. Il s'agit pour l'écrivain de célébrer certains de ses contemporains qui sont au nombre de ses amis proches. Dire que ces poèmes relèvent de la critique d'art serait bien sûr excessif. Plutôt une critique de sympathie, doublée d'une poésie de circonstance. Parmi les artistes les plus fréquemment cités, et selon l'utopie d'une fraternité des arts typiquement romantique, se trouvent un poète – Sainte-Beuve, un peintre – Louis Boulanger⁵, et un sculpteur – David d'Angers. La relation qui unit Hugo et le peintre, rencontré par l'entremise de Devéria, fut sincère et profonde. Elle trouva également à se construire concomitamment à l'ascension de l'écrivain dans le champ littéraire. Cette amitié des jeunes années, (« vous savez bien que nous sommes deux frères⁶. ») fondée sur une sensibilité commune, permit à chacun de bénéficier des apports de l'autre : Hugo apprit beaucoup en art au contact de Boulanger, qui l'encouragea également à dessiner. Boulanger puisa chez Hugo une source féconde d'inspiration, illustrant abondamment son œuvre⁷. Le peintre fut l'un des destinataires de la correspondance de Hugo en voyage et notamment des lettres sur les bords du Rhin. Il est celui que Hugo souhaite voir à ses côtés, lorsqu'un spectacle de la nature l'enchanté ou qu'une œuvre d'art, dénichée dans quelque obscure église, le comble. Ainsi des falaises d'Étretat, dans une lettre à Adèle du 10 août 1835 :

C'est la plus gigantesque architecture qu'il y ait. Dis à Boulanger que Piranèse n'est rien à côté des réalités d'Étretat⁸.

En poésie, Boulanger est le dédicataire d'un nombre important de poèmes d'avant l'exil. Tous ne célèbrent pas l'art du peintre : certains évoquent des souvenirs communs (« À

³ *William Shakespeare*, II, IV, II et III, *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, collection Bouquins (abrégé en OCB), volume « Critique », 1985, p. 381-382.

⁴ « L'art suprême est la région des Égaux », *ibid.*, I, II, 1, OCB, p. 263.

⁵ Sur Boulanger, voir Monique Geiger, « Victor Hugo et Louis Boulanger », in *Victor Hugo et les images*, *op. cit.*, p. 29-41.

⁶ Lettre de Victor Hugo à Louis Boulanger, 6 août 1835, *CFL*, t. V, p. 1071.

⁷ Boulanger inspira Hugo avec son *Mazeppa* ; en retour des poèmes des *Orientales* (« Le Feu du ciel », « Lazzara ») ou des *Odes et Ballades* (« La Ronde du sabbat ») offrirent des sujets au peintre.

⁸ Lettre de Victor Hugo à Adèle, 10 août 1835, *CFL*, t. V, p. 1073.

Louis B. » *Feuilles d'automne*, II), des lieux fréquentés de conserve ; d'autres des sujets d'inspiration partagés ; d'autres enfin proposent une méditation plus ample sur la vie. (« À mes amis L.-B. et S.-B. » *Feuilles d'automne*, XXVII). Et lorsque le poème en vient à aborder l'art du peintre, il offre moins une critique qu'une appréciation générale – et généreuse – de Louis Boulanger. Encore dans le poème suivant, « À mes amis S.-B. et L. B. » des *Feuilles d'automne*, XXVIII), cette célébration partage-t-elle ses lauriers entre le peintre (Louis Boulanger) et le poète (Sainte-Beuve) :

Ils emportent en eux toute ma poésie ;
L'un avec son doux luth de miel et d'ambroisie,
L'autre avec ses pinceaux. [...]
Toi, peins-nous la beauté, toi, dis-nous le mystère. [...]
L'un nous peint l'univers que nous explique l'autre. [...]
Chacun de vous, sur terre, a sa part qu'il réclame.
À toi, peintre, le monde ! À toi, poète, l'âme ! [...]⁹

La référence aux artistes prend alors moins la forme d'une critique que d'un hommage. Elle implique une reconnaissance mutuelle dans l'aventure romantique. Boulanger, les Devéria, Nanteuil y figurent comme autant d'« alliés substantiels ». Pour autant, le compagnonnage amical n'exclut pas totalement les hiérarchies, implicitement suggérées. Le poème, en proposant aux amis un partage des territoires – le sensible (« le monde ») et la sensibilité (« l'âme ») – reconduit les distinctions traditionnelles entre les arts et assoit également la position dominante de Hugo : « Peinture et poésie où s'abreuvait ma muse » écrit-il, suggérant que ses amis remplissent tous deux la tâche ancillaire de l'inspirer.

Cette poésie de célébration peut par ailleurs s'associer à des formes d'*ekphrasis*. Jean-Marc Hovasse¹⁰ le suggère à propos du poème « Lettre » (II, VI) des *Contemplations* et propose de voir l'identité de Boulanger dans l'apostrophe que lui lance le poète :

Tu vois cela d'ici. Des ocres et des craies ;
Plaines où les sillons croisent leurs mille raies,
Chaumes à fleur de terre et que masque un buisson ;
Quelques meules de foin debout sur le gazon ;
De vieux toits enfumant le paysage bistre ;

Encore est-on loin ici de la suggestion baudelairienne de rendre compte d'un tableau « par le sonnet ou l'élégie¹¹ ». Il s'agit bien plutôt d'un des effets du vieux *paragone*¹², de la concurrence orchestrée entre les arts, la plume du poète réinterprétant les possibilités du pinceau, ou ici, de la sanguine et du fusain sans qu'il soit besoin de renvoyer à une œuvre spécifique. Le poème ne s'installe pas dans une relation critique qui postulerait la référentialité. Et si les vers cités possèdent une valeur déictique (« Tu vois cela d'ici ») c'est pour désigner le paysage contemplé et non le dessin esquissé.

⁹ « À mes amis S.-B. et L. B. », *Les Feuilles d'automne*, XVIII, OCB, p. 629-630.

¹⁰ Jean-Marc Hovasse, « La lettre à Louis Boulanger du 6 août 1835 », communication au Groupe Hugo, 05-01-2015 (<http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr/Groupugo/doc/05-01-15Hovasse.pdf>). Le poème offrirait une sorte de réécriture poétique de la lettre adressée par Hugo à Boulanger du Tréport, le 6 août 1835.

¹¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Écrits sur l'art*, Paris, Livre de Poche, éd. Francis Moulinat, 1992, p. 141.

¹² Sur cette question, voir Pierre Georgel et Delphine Gleizes, « *Pictura et Poesis* chez Victor Hugo : au-delà du *paragone* », Colloque international *Vers en images*, organisé par Serge Linarès, Robert Kahn et Christophe Martin, 14-16 octobre 2010, Université de Rouen.

Hugo, cependant, s'est à ses débuts adonné à l'exercice de la critique d'art en bonne et due forme. Sans doute devait-il avoir en la matière de suffisantes qualités pour que Sainte-Beuve lui témoigne sa reconnaissance de l'avoir initié à l'art.

Je vous dois [...], et cela m'est bien doux, de comprendre et de sentir l'art, car auparavant j'étais un barbare. Une cathédrale était pour moi une énigme dont je ne cherchais pas le mot, et le plus beau tableau ne me semblait qu'une idée que j'évaluais à la *gens de lettres*¹³.

La confiance de Sainte-Beuve est contemporaine des premiers essais critiques du jeune Hugo dans *Le Conservateur littéraire*. On y lit par exemple une appréciation somme toute assez convenue de la « nouvelle école de peinture » à l'occasion de « L'exposition de tableaux au profit des Grecs. » L'article, qui ne fut visiblement pas publié dans la presse mais simplement recueilli dans le volume *Littérature et philosophie mêlées*, contient ce commentaire militant à propos de Delacroix¹⁴, et en particulier de *La Grèce sur les ruines de Missolonghi* :

M. Eugène Delacroix vient de livrer à leur [les détracteurs de la nouvelle école] mauvaise humeur et à la haute attention du public éclairé, un nouveau tableau où l'on retrouve à un éminent degré toutes les qualités de ce jeune et déjà grand coloriste. C'est *la Grèce sur les ruines de Missolonghi*. Nous n'aimons pas les allégories ; mais celle-là est d'un profond intérêt. Cette femme qui est la Grèce, est si belle d'attitude et d'expression ! Cet Égyptien qui triomphe, ces têtes coupées, ces pierres teintées de sang, tout cet ensemble a quelque chose de si pathétique¹⁵.

Si l'article n'évite pas totalement les partis pris « à la *gens de lettres* », il manifeste malgré tout une remarquable sensibilité aux détails matériels de l'œuvre¹⁶. La description suit le trajet d'un regard et place au centre de cette triangulation la figure allégorique de la Grèce [ill. 1].

¹³ Lettre de Sainte-Beuve à Victor Hugo, le 26 août 1828, citée par Jean-Bertrand Barrère, art. cit. p. 181-182. Voir également Jean Sergent, *Dessins de Victor Hugo*, édition La Palatine, Paris, Genève, 1955, p. 20.

¹⁴ Sur Hugo et Delacroix, voir Jean Gaudon, « Hugo juge de Delacroix », *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1966 p. 173-176 ; *La Grèce en Révolte, Delacroix et les peintres français, 1815-1848*, Paris, RMN, 1996 ; Arlette Sérullaz, « Victor Hugo et Eugène Delacroix, deux frères ennemis ? », in *Les Orientales*, Paris, Paris-musées, 2010, p. 31-41.

¹⁵ Victor Hugo, *Œuvres complètes, CFL*, t. II, p. 984. L'exposition fut ouverte le 17 mai 1826.

¹⁶ A. W. James a noté cette attention particulière de Victor Hugo au détail des œuvres, art. cit., p. 10-11.



Ill. 1 Eugène Delacroix, *La Grèce sur les ruines de Missolonghi*, 1826, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux

Un point attire l'attention : Hugo ne commente pas la main dépassant des décombres mais retient les taches de sang et surtout les têtes coupées, à l'arrière-plan gauche. Les raisons de cette focalisation sont avant tout historiques : à la suite de la prise de Missolonghi par les Turcs le 22 avril 1826, des milliers de têtes furent exposées sur les remparts de la ville. Les contemporains rapportèrent horrifiés ces faits de barbarie¹⁷. Le poème de Hugo « Les Têtes du sérail », publié le 13 juin 1826 dans le *Journal des débats* avant d'être recueilli dans *Les Orientales* (III) en 1829 est une réaction directe à l'événement. Dans cet extrait résonne la voix d'outre-tombe de Botzaris dont la sépulture a été profanée et la tête coupée :

Écoute : Je dormais dans le fond de ma tombe,
 Quand un cri m'éveilla : Missolonghi succombe !
 Je me lève à demi dans la nuit du trépas ;
 J'entends des canons sourds les tonnantes volées,
 Les clameurs aux clameurs mêlées,
 [...]
 Les Musulmans vainqueurs dans ma tombe fouillèrent ;
 Ils mêlèrent ma tête aux vôtres qu'ils souillèrent.
 Dans le sac du Tartare on les jeta sans choix.
 Mon corps décapité tressaillit d'allégresse ;
 Il me semblait, ami, pour la Croix et la Grèce
 Mourir une seconde fois.

Le poème « Les Têtes du sérail » est antérieur chronologiquement au tableau de Delacroix que Hugo découvrit vraisemblablement, d'après ce que l'on peut déduire des indices présents dans son article du *Conservateur littéraire*, lors de la seconde exposition à la galerie Lebrun non pas en mai, mais en juillet 1826¹⁸. En ce sens, cette attention aux têtes coupées dans le tableau de Delacroix dans l'article qu'il projetait de publier est révélatrice de la manière dont Hugo pratique la relation critique. Cette dernière semble comme s'inverser.

¹⁷ Franck Laurent dans son édition des *Orientales* cite quelques articles de journaux de l'époque : le *Journal des débats* du 23 avril 1826 notamment, Paris, Livre de Poche, 2000, p. 76, n. 8.

¹⁸ On trouvera par exemple un commentaire du tableau de Delacroix et plus généralement du nouvel accrochage de la seconde exposition dans l'article de M. Boutard du *Journal des Débats*, 2 septembre 1826.

En effet, le commentaire paraît moins au service de l'œuvre d'art qu'il apprécie qu'il ne sélectionne en elle ce qui résonne avec l'univers du poète. L'imaginaire de la décapitation hante en effet son œuvre passée (*Han d'Islande*, 1823) et à venir (*Le Dernier Jour d'un condamné*, 1829), pour ne citer que deux exemples les plus proches, chronologiquement, du tableau de Delacroix. Mais on pourrait tout aussi bien en évoquer des réminiscences plus tardives, comme avec ce dessin des années 1850, « Prenant le frais avec ses sept frères » [ill. 2] dans lequel ressurgit le spectre du despotisme oriental.



Ill. 2 Victor Hugo, *Prenant le frais avec ses sept frères*, [vers 1854/1855], Maison de Victor Hugo

Si le poème « Les Têtes du sérail » précède le tableau de Delacroix, en revanche, il n'est pas impossible que quelques strophes du poème « Navarin » se ressentent de l'impression profonde causée par le tableau du peintre romantique. La bataille de Navarin eut lieu le 20 octobre 1827 et le poème fut écrit en novembre.

Pauvre Grèce, qu'elle était belle,
 Pour être couchée au tombeau !
 Chaque vizir de la rebelle
 S'arrachait un sacré lambeau.
 Où la fable mit ses ménades,
 Où l'amour eut ses sérénades,
 Grondaient les sombres canonnades
 Sapant les temples du vrai Dieu ;
 Le ciel de cette terre aimée
 N'avait, sous sa voûte embaumée,
 De nuages que la fumée
 De toutes ses villes en feu.

Voilà six ans qu'ils l'ont choisie !
 Six ans qu'on voyait accourir
 L'Afrique au secours de l'Asie
 Contre un peuple instruit à mourir. [...]
 [Ibrahim¹⁹] court où le butin le tente,
 Et lorsqu'il retourne à sa tente,
 Chaque fois sa main dégouttante
 Jette des têtes au sérail !

¹⁹ Ibrahim Pacha, fils de Méhémet-Ali qui dominait alors l'Égypte.

Malgré sa déclaration péremptoire du *Conservateur littéraire*, Hugo, tout comme Delacroix, place une allégorie de la Grèce au cœur de son poème. Un rapide repérage thématique permet de noter les convergences : outre la représentation de la Grèce sous les traits d'une femme belle et éplorée, l'atmosphère plombée du ciel de bataille, la présence d'un soldat égyptien (l'Afrique du poème au secours de l'Asie), les têtes ensanglantées. Plus que les termes un peu convenus de son article (« il y a tant de science et d'art dans les hardiesses de M. Delacroix ! Son pinceau est si large, si fier, et surtout si vrai !²⁰ »), c'est ici la saisissante expressivité des vers de « Navarin » qui s'offre comme une relecture à distance, prégnante et obsédante, du tableau. L'*ekphrasis* n'est que postulée, la référentialité de la description jamais vraiment affirmée ; le texte se développe en résonances et affinités, en une critique de sympathie.

II. *Ekphrasis* fragmentaire et détails symboliques

Le constat affirmé en préambule – Hugo n'est pas Baudelaire – pourrait trouver cependant à se nuancer car la référence au peintre s'accompagne bien souvent chez Hugo d'un déplacement des enjeux et des accents. Elle se trouve progressivement instrumentalisée, intégrant un système de valeurs propres au poète, nourrissant réflexion et argumentation. De ce point de vue, dans « Les Mages » comme dans « Les Phares », la transposition d'art s'associe à un travail d'essentialisation des qualités des artistes énumérés. Par une sorte de court-circuit suggestif dans lequel Pierre Leroux²¹ voyait typiquement la progression de l'expression romantique, l'idée se relie à la matière. L'effet « médaillon » par lequel procède Baudelaire pour évoquer successivement ces figures tutélaires est moins systématique chez Hugo mais il est néanmoins présent. Ainsi de l'évocation du graveur des *Carceri* :

Le noir cerveau de Piranèse
Est une béante fournaise
Où se mêlent l'arche et le ciel,
L'escalier, la tour, la colonne ;
Où croît, monte, s'enfle et bouillonne
L'incommensurable Babel²² !

« Les Mages » portent à leur paroxysme un procédé utilisé en abondance par Hugo dans sa poésie. Les artistes y figurent comme les *leitmotive* auxquels le poète confère des traits esthétiques dominants et assez stables au fil des évocations qu'il leur consacre. Goya²³ est l'artiste de la « grimace²⁴ » et d'un grotesque peuplé d'ombres.

Les tritons que Coypel groupe autour d'une conque,
Les faunes que Watteau dans les bois fourvoja,
Les sorciers de Rembrandt, les gnomes de Goya,
Les diables variés, vrais cauchemars de moine,
Dont Callot en riant taquine saint Antoine,
Sont laids, mais sont charmants ; difformes, mais remplis

²⁰ Victor Hugo, *Œuvres complètes*, CFL, t. II, p. 984.

²¹ Pierre Leroux, « Du style symbolique », *Le Globe*, 8 avril 1829.

²² Victor Hugo, « Les Mages », *Les Contemplations*, VI, XXIII, OCB, Poésie II, p. 520.

²³ Sur Goya, voir Jean Adhémar, « Victor Hugo et Goya », *Bulletin de l'Institut français en Espagne*, vol., n° 67, p. 162-163, 1953 et Georges Huard, « Victor Hugo et les *Caprices* de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 158-159, 1959.

²⁴ Victor Hugo, *Le Goût*, OCB, Critique, p. 570.

D'un feu qui de leur face anime tous les plis
Et parfois dans leurs yeux jette un éclair rapide²⁵.

Goya livre le versant sinistre du masque grimaçant dont Callot offre le côté riant. Si la plupart des figures tutélaires que Hugo convoque en peinture connaissent ce traitement, elles ne lui sont pas toutes originales – nombre figurent au panthéon des références romantiques. Certaines cependant font l'objet d'un véritable approfondissement. Ainsi de Dürer²⁶. Le poète engage avec le graveur allemand un rapport d'intimité, voire de specularité. La structure même du poème²⁷ qui lui est dédié dans *Les Voix intérieures* semble d'ailleurs l'indiquer puisque l'évocation du « vieux peintre pensif » et de son univers est suivie d'un développement consacré au poète et à l'imitation de son « maître », le graveur allemand. Le peintre s'y trouve annexé aux préoccupations de Hugo et plus généralement du romantisme. Le poème de 1837, sans doute inspiré par *Le Chevalier et la Mort*, ouvre sur un univers inquiétant de métamorphoses funèbres dans lequel « rien n'est tout-à-fait mort ni tout-à-fait vivant ». Les traits distinctifs de cet art, que Hugo énumère, sont autant de caractéristiques esthétiques et philosophiques du poète lui-même : la pratique de la contemplation métaphysique, la dimension visionnaire du regard, l'effroi devant les mystères de la nature. Tout comme chez Baudelaire, la poésie hugolienne s'illustre par sa capacité à essentialiser l'œuvre de tel ou tel artiste et à lui associer quelques traits matériels devenus symboliques. La référence aux œuvres compte moins dans cette démarche que la prise en considération d'une dynamique esthétique avec laquelle le poète entre en dialogue. Hugo a thématiquement dans les titres de certains de ses poèmes cette relation tout à la fois intime et décalée avec l'œuvre d'art : « Écrit au bas d'un crucifix » (*Les Contemplations*, III, IV), « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » (*Les Contemplations*, III, XXI). Geste d'écriture qui témoigne d'une pratique de la marge et de l'accompagnement rêveur typiquement hugolienne.

Il est pourtant des moments où ce dialogue pensif s'efface pour céder la place à une réflexion plus structurée. Non plus *ekphrasis* diffuse, non plus essentialisation symbolique mais intégration de la référence artistique à un développement argumentatif. Là encore, Hugo et Baudelaire trouvent à se rejoindre pour une commune prise en compte de la fonction sociale de l'art. Mais si Baudelaire se livre à l'exercice dans la prose de ses *Salons*, dans « Le Public moderne et la photographie » par exemple, Hugo emprunte indifféremment les voies de la prose (*Utilité du Beau*) et les voix de la poésie. Significatif à cet égard est le sort particulier qu'il réserve à la sculpture dans plusieurs de ses poèmes. De nouvelles figures tutélaires sont convoquées dans deux temporalités et deux registres esthétiques fort distincts : le maître ancien, Germain Pilon auquel furent attribués par Sauval²⁸ les mascarons du Pont-Neuf et l'ami contemporain, David d'Angers. Les allusions à ces deux artistes sont multiples dans l'œuvre de Hugo²⁹ mais l'analyse s'en tiendra ici à deux poèmes : « Les Cariatides³⁰ » et le poème des *Rayons et les Ombres* « Au statuaire David » (XX).

²⁵ Victor Hugo, « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 », *Les Rayons et les Ombres*, XIX, OCB, Poésie I, p. 971.

²⁶ Voir Anne Larue, « La *Mélancolie* de Dürer dans la poésie du XIX^e siècle. *Ekphrasis*, allégorie, logotype ? », *La Représentation des arts visuels*, dir. Simone Dorangeon, Revue *Imaginaires*, Presses universitaires de Reims, 1998, p. 245-272.

²⁷ Victor Hugo, « À Albert Dürer », *Les Voix intérieures*, X, OCB, Poésie I, p. 850.

²⁸ Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, t. I, 1724, p. 234, cité par Danièle Gasiglia-Laster, *Les Quatre Vents de l'esprit*, OCB, Poésie III, p. 1498, n. 4.

²⁹ Par exemple dans *Notre-Dame de Paris*, 1831 : « Qu'on se représente tous les mascarons du Pont-Neuf, ces cauchemars pétrifiés sous la main de Germain Pilon, prenant vie et souffle, et venant tour à tour vous regarder en

Le poème des *Rayons et les Ombres* développe un thème qui sera ensuite repris et amplifié dans *La Révolution*. Hugo y aborde les liens qui se tissent entre art, société et politique. Le statuaire, en ce qu'il peut, par ses commandes officielles, célébrer les puissants, modèle l'espace urbain et conséquemment l'opinion publique. Il sacralise le pouvoir ou refuse au tyran la gloire de pierre à laquelle aspire ce dernier. Telle est sa responsabilité sociale.

Donne donc à ta ville, ami, ce grand exemple
Que, si les marchands vils n'entrent pas dans le temple,
Les fureurs des tribuns et leur songe abhorré
N'entrent pas dans le cœur de l'artiste sacré.
Refuse aux cours ton art, donne aux peuples tes veilles,
C'est bien, ô mon sculpteur ! mais loin de tes oreilles
Chasse ceux qui s'en vont flattant les carrefours³¹.

David d'Angers est une incarnation moderne de cet idéal du sculpteur qui associe la singularité de son talent aux ambitions d'une édification du public³². Il confère aux hommes la renommée mais sait rester leur juge impartial au cœur de la cité. Emblématiquement soutenu par la figure de Germain Pilon, ce propos de Hugo est amplifié dans le long poème de « La Révolution » :

Ô dur géant, tandis que les autres sculpteurs,
Épris du bas-relief superbe des hauteurs,
Ciselaient le fronton de la toute-puissance ;
[...]
Pendant qu'ils construisaient sur d'altiers piédestaux
De vastes empereurs traînant de lourds manteaux,
Des princes échappant dans le bronze à la fange,
Et qu'ils transfiguraient le despote en archange,
Et qu'ils faisaient le maître, et qu'ils faisaient le roi,
Et qu'ils faisaient le Dieu, tu fis le peuple, toi !
Tu fis le grand vaincu qui crache de la lave ;
Tu fis le grand forçat, tu fis le grand esclave ;
Au niveau de l'horreur et du deuil abîmé,
Tu tordis dans sa nuit l'effrayant opprimé !³³

face avec des yeux ardents ; tous les masques du carnaval de Venise se succédant à votre lorgnette ; en un mot, un kaléidoscope humain. », *OCB*, Roman I, p. 526.

³⁰ Victor Hugo, « Les Cariatides », « La Révolution », II, *Les Quatre Vents de l'esprit*, *OCB*, Poésie III, p. 1387 sqq. Le poème date de 1857, la publication de 1881.

³¹ Victor Hugo, « Au statuaire David », *Les Rayons et les Ombres*, XX, *OCB*, Poésie I, p. 981.

³² Dans une note de l'édition originale des *Orientales* (pour le poème « Les Têtes du sérail »), Hugo commente le projet de mausolée à Botzaris par David d'Angers : « Nous avons vu dans l'atelier de notre grand statuaire, David, une statue de marbre blanc destinée au mausolée de Marc Botzaris. C'est une jeune fille à demi couchée sur la pierre du sépulcre et qui épèle avec son doigt cette grande épitaphe : BOTZARIS. Il est difficile de rien voir de plus beau que cette statue. C'est tout à la fois du grandiose comme Phidias et de la chair comme Puget. Ainsi que plusieurs autres hommes remarquables du temps, peintres, musiciens, poètes, M. David est, aussi lui, à la tête d'une révolution dans son art. » *Les Orientales*, III, *OCB*, Poésie I, p. 541. Sur la question de la sculpture chez Hugo, voir l'article « Statuaire » (Delphine Gleizes et Pierre Georgel) du *Dictionnaire Hugo*, Claude Millet et David Charles dir., à paraître.

³³ Victor Hugo, « Les Cariatides », *op. cit.*, p. 1387-1388. Le « mélancolique empereur des forçats » qu'était le Puget de Baudelaire se politise avec le statuaire des mascarons hugoliens.

La critique baudelairienne, très consciente du contexte démocratisé de production et de réception de l'œuvre d'art, en décrivait souvent mélancoliquement les effets dévastateurs. Ainsi du regard posé sur les usages et les valeurs de la photographie. La poésie hugolienne, au rebours, célèbre dans son geste critique l'« utilité du Beau ». La sculpture, art de la matière et de la forme³⁴, comme le rappelle le poète à l'adresse de David d'Angers, en subit les contraintes ; mais elle les magnifie car elle est aussi art de l'idée, et de l'idée qui s'adresse au peuple. Et ce n'est sans doute pas un hasard si la réflexion esthétique conjoint chez Victor Hugo poésie et statuaire. Pouvait-il en être autrement pour l'auteur des *Odes* et des *Châtiments* dont les strophes ont tour à tour célébré et fustigé les puissants, construit leur monument et démolit leur statue ?

III. Autonomisation : l'expérience du visible au stade critique

Ces derniers cas d'intégration de la référence artistique à une réflexion esthétique qui s'élabore tout autant dans la matière discursive du poème que dans le raisonnement de la prose critique incite pour finir à élargir le champ de l'enquête pour envisager la manière dont la parole esthétique chez Victor Hugo, s'autonomise. Si elle en passe encore par des références aux œuvres et aux figures tutélaires, elle s'en affranchit néanmoins pour accéder à ce qu'on pourrait appeler un « stade critique ». Car il s'agit bien ici de crise, ou si l'on veut de mise en crise de l'acte de voir dans laquelle l'œuvre d'art peut jouer un rôle de déclencheur.

Un exemple pour tâcher de s'en convaincre, construit autour des références à l'œuvre gravé de Piranèse. On l'a vu, l'artiste figure, au même titre que Rembrandt, au rang des Mages dans le poème des *Contemplations*, association qui se retrouve également dans *William Shakespeare*. Comme aux yeux de nombre de ses contemporains romantiques pour lesquels Piranèse s'affirme comme une référence majeure³⁵, c'est l'auteur des *Carceri* que retient Hugo, bien plus que celui, plus pittoresque, des *Vedute*. Et si la référence à Piranèse est convoquée pour décrire des réalités naturelles – qu'il s'agisse des falaises d'Étretat déjà citées ou du cirque de Gavarnie – c'est que l'œuvre de cet artiste est associée à la dimension monumentale et architecturale de l'espace.

Significatif à cet égard est le poème *Puits de l'Inde, tombeaux ! des Rayons et les Ombres* (XIII). L'association de Piranèse avec l'« effrayante » et « incommensurable Babel³⁶ » traduit l'inquiétude métaphysique. La multiplication des motifs architecturaux – escaliers, colonnades, arcs, ponts – les contrastes violents du clair-obscur qui accentuent les effets labyrinthiques de l'espace mettent en scène de manière spectaculaire la quête de l'infini. Hugo formalise en prose et en poésie la crise du regard que suscite chez lui la contemplation de l'œuvre du graveur. Si « un croquis de Piranèse vous dérout³⁷ », comme il le note dans *William Shakespeare*, c'est parce qu'il dramatise, par son traitement vertigineux et aporétique de l'espace l'abdication du raisonnement devant les mystères de la création.

Mais pour susciter à ce point la méditation métaphysique, il aura fallu que l'œuvre d'art soit avant tout une médiation physique dont rend compte l'écriture poétique. Le poème *Puits de l'Inde, tombeaux !* le dit précisément en multipliant les sensations et en offrant une expérience déstabilisante de l'espace.

³⁴ « La forme, ô grand sculpteur, c'est tout et ce n'est rien. / Ce n'est rien sans l'esprit, c'est tout avec l'idée ! », « Au statuaire David », *Les Rayons et les Ombres*, XX, OCB, Poésie I, p. 976.

³⁵ Comme l'a mis en évidence l'étude désormais classique de Luzius Georg Keller, *Piranèse et les romantiques français, le mythe des escaliers en spirale*, Paris, J. Corti, 1966.

³⁶ Victor Hugo, « Les Mages », *Les Contemplations*, VI, XXIII, OCB, Poésie II, p. 520.

³⁷ Victor Hugo, *William Shakespeare*, OCB, Critique, p. 376.

Aux heures où l'esprit, dont l'œil partout se pose,
 Cherche à voir dans la nuit le fond de toute chose,
 Dans ces lieux effrayants mon regard se perdit.
 Bien souvent je les ai contemplés, et j'ai dit :
 – Ô rêves de granit ! grottes visionnaires !
 Cryptes ! palais ! tombeaux, pleins de vagues tonnerres !
 Vous êtes moins brumeux, moins noirs, moins ignorés,
 Vous êtes moins profonds et moins désespérés
 Que le destin, cet antre habité par nos craintes,
 Où l'âme entend, perdue, en d'affreux labyrinthes,
 Au fond, à travers l'ombre, avec mille bruits sourds,
 Dans un gouffre inconnu tomber le flot des jours !³⁸

L'écriture conduit le poète à interioriser cette désorientation passant dès lors d'une traditionnelle *ekphrasis* à l'effectuation mentale et textuelle d'une trajectoire dans l'espace labyrinthique déployé par l'aquafortiste pour en venir enfin à la valeur métaphysique de cette expérience. Hugo, en déclarant dans *Les Quatre Vents de l'Esprit*,

Je suis l'escalier Ténèbres ;
 Dans mes spirales funèbres
 L'ombre ouvre ses vagues yeux³⁹

condensait par la formulation poétique l'expérience plastique et sensorielle à laquelle il s'était trouvé confronté. Un parallèle avec une référence plus moderne peut aider à percevoir cette mise en crise du regard que déclenche la référence à l'œuvre d'art. C'est ce que décrit Jean Paulhan dans son texte « Petite aventure en pleine nuit⁴⁰ » consacré à la peinture cubiste. Il y raconte comment, arrivé nuitamment dans l'atelier qui lui servait d'appartement, il avait tenté de rejoindre son lit à tâtons pour ne pas réveiller sa femme, recomposant ainsi mentalement par l'expérience sensorielle, l'espace environnant. Ce faisant, il éprouvait un « curieux sentiment » comme s'il avait « traversé l'espace d'un tableau moderne ». « J'étais précisément entré dans une toile de Braque ou de Picasso » confie-t-il, démarche mentale lui permettant de dépasser « l'aspect » des choses qui se dérobe nécessairement dans l'obscurité pour appréhender ce qu'il désigne comme leur « *inspect* », leur logique interne et leur existence même. Sans doute est-ce cette dimension « *inspectuelle* » que cherche à faire émerger Hugo. La découverte de l'œuvre d'art offre alors l'occasion d'une aventure déstabilisante que l'écriture poétique cherche à restituer, au plus près de ce qui « dérouté ».

Ainsi donc, si la poésie hugolienne rend bien, au gré des circonstances, un hommage appuyé aux artistes amis ou admirés, l'écriture poétique ouvre à une expérience autrement plus déstabilisante. Elle accompagne et formalise cette crise du regard que suscite l'œuvre d'art ; elle la devance même de par l'activité méditative qu'elle alimente. De Piranèse à

³⁸ Victor Hugo, *Puits de l'Inde, tombeaux !, Les Rayons et les Ombres*, XIII, OCB, Poésie I, p. 961.

³⁹ Victor Hugo, « Le Livre lyrique, I », *Les Quatre Vents de l'Esprit*, OCB, Poésie III, p. 1295.

⁴⁰ Jean Paulhan, *La Peinture cubiste. Les sources de l'art moderne* [1945-1957], Paris, Denoël Gonthier, Bibliothèque Médiations, 1971, chapitre III.

Picasso, l'œuvre plastique joue un rôle déclencheur et la contemplation, parvenue au stade critique, permet de formuler poétiquement l'acte de voir. Ou pour le dire avec les mots de *Promontorium Somnii*, cet autre grand texte hugolien sur la « brusque arrivée des ténèbres », l'expérience critique du visible s'apparente à « des hypothèses compliquant une sensation », à « des ébauches de pensée essayée hors du connu⁴¹ ».

⁴¹ Victor Hugo, *Promontorium Somnii*, OCB, Critique, p. 640.