



**HAL**  
open science

# Métaphore et pensée dans l'oeuvre de Victor Hugo (1852-1864)

Guillaume Peynet

► **To cite this version:**

Guillaume Peynet. Métaphore et pensée dans l'oeuvre de Victor Hugo (1852-1864). Littératures. Le Mans Université, 2021. Français. NNT : 2021LEMA3002 . tel-03279696

**HAL Id: tel-03279696**

**<https://theses.hal.science/tel-03279696v1>**

Submitted on 6 Jul 2021

**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.

# THESE DE DOCTORAT DE

LE MANS UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 595

*Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : *Langue, littératures françaises, littératures francophones*

Par

**Guillaume PEYNET**

**Métaphore et pensée dans l'œuvre de Victor Hugo (1852-1864)**

Thèse présentée et soutenue au Mans, le 8 juin 2021

Unité de recherche : Langues, littératures, linguistique des universités d'Angers et du Mans (3L.AM)

Thèse N° : 2021LEMA3002

## Rapporteurs avant soutenance :

Jean-Marc Hovasse      Professeur à Sorbonne Université  
Michel Murat            Professeur émérite de Sorbonne Université

## Composition du Jury :

Présidente :	Judith Wulf	Professeure à l'université de Nantes
Examineurs :	Éric Bordas	Professeur à l'ENS de Lyon
	Jacques Dürrenmatt	Professeur à Sorbonne Université
	Jean-Marc Hovasse	Professeur à Sorbonne Université
	Michel Murat	Professeur émérite de Sorbonne Université
	Myriam Roman	Maîtresse de conférences à Sorbonne Université
Dir. de thèse :	Franck Laurent	Professeur à Le Mans Université



Université du Mans  
École doctorale ALL (Arts, Lettres, Langues)  
Laboratoire 3L.AM (Langues, Littératures, Linguistique des universités d'Angers et du Mans)

Doctorat  
Littérature française

# **Métaphore et pensée dans l'œuvre de Victor Hugo (1852-1864)**

**Guillaume Peynet**

Thèse dirigée par M. Franck Laurent (université du Mans)

Soutenue au Mans le 8 juin 2021

Jury :

M. Éric Bordas, professeur à l'ENS de Lyon

M. Jacques Dürrenmatt, professeur à Sorbonne Université

M. Jean-Marc Hovasse, professeur à Sorbonne Université

M. Michel Murat, professeur émérite de Sorbonne Université (rapporteur)

Mme Myriam Roman, maîtresse de conférences à Sorbonne Université

Mme Judith Wulf, professeure à l'université de Nantes (rapporteuse)



## Remerciements

Ma gratitude va d'abord à mon directeur de thèse, M. Franck Laurent, qui a suivi la progression de mon travail avec à la fois beaucoup d'attention, de patience, de bienveillance et de fermeté. Je remercie également MM. Éric Bordas, Jacques Dürrenmatt, Jean-Marc Hovasse, Michel Murat, Mmes Myriam Roman et Judith Wulf d'avoir accepté d'être les membres de mon jury. La naissance et le développement de mon projet de thèse doivent beaucoup à trois professeurs : Mme Marie-Christine Bellosta, qui a été ma tutrice à l'ENS Ulm pendant trois ans, qui par son cours sur *Les Misérables* a suscité en moi cet enthousiasme pour l'écriture hugolienne qui anime ma thèse, et qui m'a aidé à définir un sujet de mémoire de M2 d'abord, puis de thèse ; M. Bertrand Marchal, qui a été mon directeur de recherche pendant mes deux années de Master, qui a dirigé mes premiers travaux sur la métaphore hugolienne, et dont je n'oublierai jamais les cours ; enfin M. Thomas Conrad, tuteur de ma dernière année à l'ENS, qui m'a aidé à développer et à préciser mon projet pour obtenir un contrat doctoral, et qui a été lui aussi un passionnant professeur. Je remercie Mme Claude Millet, présidente du Groupe Hugo, de m'avoir donné plusieurs fois l'occasion de présenter mes travaux et de recueillir des conseils et des avis précieux. Le personnel de diverses bibliothèques – celle de l'ENS Ulm, celle de l'université du Mans, la BNF, les bibliothèques municipales de Paris – a rendu possible une partie importante de mes recherches. Mes camarades du Groupe de travail des jeunes hugoliens – Jordi Brahamcha-Marin, Agathe Giraud, Victor Kolta, Hélène Kuchmann, Hélène Thil – m'ont offert un entourage professionnel et amical chaleureux, stimulant, instructif : je les en remercie. Je n'oublie pas mes collègues enseignants et doctorants de l'université ou de la ville du Mans – Catharina a un droit spécial à ma reconnaissance – ni mes étudiants, dont les mots sympathiques et les encouragements m'ont beaucoup touché. Mes derniers et plus intimes remerciements vont à ma famille – à mes parents, mes frères et mes sœurs, mes grands-parents, qui m'ont si souvent écouté et soutenu dans les moments de découragement – et à mes amis, eux aussi oreilles et soutiens fidèles : merci tout particulièrement à Emmanuel et Guillemette, Clémence et Anso, et à Lancelot.



## Abréviations et conventions

**Pour les titres des œuvres de Victor Hugo**, nous utiliserons les abréviations suivantes :

*ND de P* : *Notre-Dame de Paris*

*N le P* : *Napoléon le Petit*

*Ch* : *Châtiments*

*LC* : *Les Contemplations*

*LS1 / LS2 / LS3* : Première / Deuxième / Troisième Série de *La Légende des siècles*

*LM* : *Les Misérables*

« *PS* » : « *Promontorium Somnii* »

*WS* : *William Shakespeare*

*QVE* : *Les Quatre Vents de l'esprit*

**Notre édition de référence** est l'édition chronologique des œuvres complètes de Victor Hugo en dix-huit volumes dirigée par Jean Massin et publiée par le Club français du livre de 1967 à 1970 : nous désignerons chacun de ces volumes par le seul nom Massin suivi du numéro du volume en chiffres romains (Massin I, II, III, etc.).

**Références des citations : 1.** Nous déclinons l'identité complète des ouvrages cités (y compris le lieu, la date et la maison d'édition) la première fois seulement que nous y renvoyons dans un chapitre ; par la suite nous n'indiquons que le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, sans nous embarrasser le plus souvent d'un *op. cit.*, *art. cit.* ou *éd. cit.* **2.** Lorsque plusieurs citations viennent de la même page du livre auquel nous renvoyons, nous avons souvent évité la prolifération des notes de bas de page en indiquant le numéro de la page une seule fois, à l'occasion tantôt de la première citation, tantôt de la dernière, mais généralement en précisant dans la note pour quelles citations vaut le renvoi.



## Introduction

Hugo évoque dans *William Shakespeare* « le resplendissant jardin des muses où s'épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur<sup>1</sup> ». Ces derniers mots paraissent décrire le style de Hugo lui-même, tant la métaphore abonde chez lui, tant elle lui est coutumière pour formuler ses idées. Mais en même temps, les deux accouplements de substantifs, « l'image idée », « la pensée fleur », condensent la tension problématique à la fois de ce fait de poétique d'un écrivain – l'écriture de la pensée hugolienne est métaphorique – et de cet objet stylistique en général : la métaphore. Elle est image, et elle est idée : comment peut-elle être l'un et l'autre ? Elle est fleur, c'est presque dire qu'elle est beauté gratuite, valant pour elle-même, ornementale – ce que la théorie de la métaphore, depuis le XX<sup>e</sup> siècle, récuse avec horreur – et en même temps elle est pensée – Hugo se sait là provocateur, lui qui écrit ces lignes contre une critique qui lui a reproché la vacuité intellectuelle de ses métaphores<sup>2</sup>. Comment est-elle à la fois fleur et pensée ? Toute notre thèse essaiera de répondre à cette question posée à propos des métaphores hugoliennes. Mais au préalable, il nous faut chercher à y répondre à propos de la métaphore en général, parce que nos analyses seront nécessairement conditionnées par certaines options théoriques.

### De la métaphore

La présente section propose donc un parcours à travers les grandes problématiques agitées par la théorie de la métaphore depuis son origine, et elle présente les positions sur lesquelles se fondera notre étude des métaphores hugoliennes.

#### Substitution ornementale vs interaction cognitive

Dans un article intitulé « Metaphor », paru en 1954 et repris en 1962 dans *Models and Metaphors*, le philosophe analytique Max Black a établi une opposition célèbre entre conception substitutive (*substitution view*) et conception interactionnelle (*interaction view*) de la métaphore. Les positions prises dans cet article se comprennent à la lumière d'une intention

---

<sup>1</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 237.

<sup>2</sup> Nous reviendrons sur ce point, et sur le passage de *William Shakespeare* cité ci-dessus, dans notre premier chapitre.

légitime : justifier l'usage des métaphores dans la langue philosophique, en montrant leur apport intellectuel irréductible. Il faut pour cela récuser la traductibilité parfaite de la métaphore dans le langage non métaphorique : ce que dit la métaphore n'aurait pu être dit autrement sans perte de sens ou différence de signification. C'est pourquoi Max Black commence par définir, pour les rejeter, les *substitution views* de la métaphore : elles

trait[ent] l'expression métaphorique (appelons-la M) comme le substitut d'une autre expression littérale (appelons-la L) qui aurait exprimé la même signification si elle avait été utilisée à la place. Selon ce point de vue, la signification de M dans son occurrence métaphorique n'est rien d'autre que la signification littérale de L. L'utilisation métaphorique d'une expression consiste, selon ce point de vue, à utiliser cette expression dans un sens autre que son sens propre ou normal, dans un contexte qui permet de détecter le sens impropre ou anormal et de lui faire subir la transformation appropriée<sup>3</sup>.

Deux raisons peuvent expliquer le recours à la métaphore ainsi comprise : l'absence de l'équivalent littéral L dans la langue utilisée, ou le plaisir – plaisir d'accéder au sens à travers un objet concret, plaisir de la diversion, plaisir de déchiffrer une énigme, etc. La métaphore n'est qu'un ornement (« a *decoration*<sup>4</sup> »), et n'a donc rien à faire en philosophie. Telle est la conception substitutive de la métaphore, qu'avec Black nous rejetons sans réserve ; chaque locuteur doit bien sentir qu'entre n'importe quelle métaphore et ses tentatives de paraphrase littérale, il y a toujours une différence de signification – reste à mieux décrire la particularité sémantique de la métaphore.

Toutefois il nous semble que le rejet par Black de la *substitution view* a engendré par la suite et jusqu'à aujourd'hui des exagérations. Pour certains, il est devenu problématique de concevoir la métaphore par opposition à un langage littéral, de distinguer un sens propre et un sens figuré. Jacques Dürrenmatt explique bien la logique de cette position : il remarque que du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 à Littré, l'adjectif *naturel* revient continuellement pour qualifier l'usage du langage dont s'écarte la métaphore ; or *naturel*

peut signifier depuis l'époque classique :

- (a) « qui est conforme à la raison ou à l'usage commun »,
- (b) « qui se fait en conséquence d'habitudes »,
- (c) « qui s'offre de soi-même à l'esprit » ou encore
- (d) « qui est sans affectation quant à l'esprit ».

La métaphore apparaît ainsi comme un emploi inhabituel (b), recherché (c), voire affecté (d) ou même déraisonnable (a), de mots détournés de l'usage. [...] Cette inféodation de la métaphore à une sorte de littéralité usuelle du langage – la figure se constituant comme écart – n'est pas sans poser de nombreux problèmes. [...]

Quels critères utiliser en effet pour déterminer l'expression « normale » dont on se serait éloigné en usant d'une figure ?

---

<sup>3</sup> Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962, p. 31. Je traduis.

<sup>4</sup> Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors*, p. 34.

- ceux d'une langue originelle que l'on devinerait dans l'étymologie et dont Dumarsais s'est épuisé à tenter d'entretenir l'illusion ;
- ceux d'une expression parfaitement neutre, immédiatement et « simplement » signifiante, dont la langue employée pour des énoncés scientifiques ou techniques serait l'exemple le plus aisément repérable, parce qu'à écart « minimum ». Il suffit de prélever une des figures de Hugo pour se rendre compte que le terme « normal » attendu est bien difficile à déterminer. Ainsi quel mot pourrait remplacer « simplement » le terme de « lame » dans « Son onde est une lame aussi bien que le glaive »<sup>5</sup> ?

Pourtant, quand on définit la métaphore comme écart par rapport au langage littéral, on ne dit pas qu'elle remplace une expression « normale » (« l'expression “normale” dont on se serait éloigné »), ce qui reviendrait à une conception substitutive ; on dit que l'expression métaphorique *elle-même* ne signifie pas *littéralement*, qu'elle n'a pas le sens que pourrait lui prêter un lecteur littéraliste. Littéralement, « Son onde est une lame aussi bien que le glaive » signifie que la vague est un objet ou une partie d'objet dure, fine et coupante – ce que le lecteur littéraliste trouvera sans doute faux et surprenant, mais cela n'empêche pas la compréhension littérale d'être possible, avec en elle le sentiment de contradictions problématiques. Littéralement, « Achille est un lion » signifie qu'Achille est un grand félin de la savane et non un homme : la compréhension littérale ne pose aucun problème ici, elle est simplement fautive, mais pourrait être vraie dans une situation de fiction redoublée (fictive par rapport à la fiction reçue) où le héros achéen aurait été changé en lion ; seul le contexte oblige à dépasser le sens littéral. Il est capital de maintenir la distinction entre signification littérale et signification métaphorique d'un énoncé, tout simplement parce que la première joue un rôle dans la seconde. La notion de *sens figuré*, appliquée à la métaphore, pose certes problème si l'on n'admet pas une différence de nature entre ce « sens » et le sens littéral ou propre – si on les conçoit tous deux comme un contenu conceptuel analytiquement dégageable et exposable dans les termes littéraux d'une définition de dictionnaire. C'est pourquoi nous préférons parler de *signification métaphorique*, le suffixe de *signification* permettant d'envisager un processus, un fonctionnement, plutôt qu'un contenu. Le sens littéral, s'il faut chercher à le définir, est un sens *premier*, tout simplement parce que la signification métaphorique s'appuie sur lui, passe à travers lui, et a donc besoin de lui comme préexistant au moins logiquement.

Il nous semble aussi qu'on a prêté un peu trop rapidement et injustement une conception substitutive aux anciens penseurs de la métaphore, rhétoriciens antiques, classiques et néo-classiques. Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine écrivent dans « Problèmes de la métaphore » qu'« une conception purement ornementale de la métaphore », associée à « une

---

<sup>5</sup> Jacques Dürrenmatt, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2002, p. 10-12. « Son onde est une lame aussi bien que le glaive » : vers de Hugo à propos de l'océan, dans le deuxième « Au peuple » des *Châtiments*, VI, 9, Massin VIII, p. 721.

théorie de l'écart », « triomph[e] à Rome [autrement dit chez Cicéron et Quintilien] et y règn[e] sans partage<sup>6</sup> ». Mais si on lit attentivement le livre VIII de l'*Institution oratoire* de Quintilien, les choses paraissent plus complexes. Certes Quintilien écrit : « un trope est le passage d'un mot ou d'une expression [*verbi vel sermonis mutatio*] de sa signification propre à une autre [*a propria significatione in aliam*], avec avantage [*cum virtute*]<sup>7</sup> ». Mais il remarque un peu plus loin que « certains [tropes] s'emploient pour mieux signifier [*significationis gratia*], certains pour leur beauté [*decoris*]<sup>8</sup> » : pour lui, donc, tous les tropes ne sont pas purement ornementaux. La même idée revient à propos de la métaphore en particulier (*tralatia* en latin) :

on transfère un nom ou un mot du contexte où il est propre à un contexte où soit le terme propre manque, soit le terme transféré est meilleur que le terme propre. Nous le faisons soit par nécessité [*quia necesse est*], soit pour plus de signification [*quia significantius est*], soit, comme je l'ai dit, pour plus de beauté [*quia decentius*]<sup>9</sup>.

Exemple : « Nous disons “enflammé de colère”, “enflammé de désir” et “tombé dans l'erreur” pour mieux signifier : car les termes propres n'ont rien de plus approprié pour désigner ces choses que ces termes empruntés<sup>10</sup> ». Si la formulation métaphorique peut servir à mieux signifier, et dans des cas où une formulation littérale était possible, c'est bien que la formulation métaphorique n'a pas purement et simplement pris le sens d'une formulation littérale équivalente. Mais alors comment expliquer la première citation, celle qui fait du trope une *mutatio a propria significatione in aliam* ? Comme ceci : quand Quintilien dit que le terme métaphorique n'a plus sa *significatio propria*, il veut dire qu'il ne *dénote* plus purement et simplement ce qu'il dénote quand il est utilisé littéralement : *Achille est un lion* ne veut pas dire qu'Achille est un grand félin de la savane. Le terme métaphorique a ou opère une autre signification que sa dénotation littérale – ce qui ne veut pas dire que cette signification est réductible au sens littéral d'une autre formulation, ni que la dénotation littérale du terme métaphorique (le grand félin de la savane) n'est pas conservée d'une certaine manière, ne joue pas un certain rôle, dans l'opération de signification nouvelle. On peut sauver de la même manière les développements de Dumarsais au XVIII<sup>e</sup> siècle. « La métaphore est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un nom à une autre

---

<sup>6</sup> Jean Molino, Françoise Soublin, Joëlle Tamine, « Présentation : Problèmes de la métaphore », article introducteur du numéro 54 de la revue *Langages*, spécialement consacré à la métaphore, 1979, p. 10.

<sup>7</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, VI, 1. Je traduis.

<sup>8</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, VI, 2. Je traduis.

<sup>9</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, VI, 5-6. Je traduis.

<sup>10</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, VI, 7. Je traduis.

signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit<sup>11</sup> ». Mettons que cette première citation est pour le moment incompréhensible – qu'est-ce qu'une signification qu'on transporte à une autre signification ? Dumarsais continue : « Un mot pris dans un sens métaphorique perd sa signification propre et en prend une nouvelle qui ne se présente à l'esprit que par la comparaison que l'on fait entre le sens propre de ce mot, et ce qu'on lui compare ». Dumarsais semble ici pris en flagrant délit de conception substitutive. Mais il ajoute plus loin : « quand on dit d'un homme endormi *qu'il est enseveli dans le sommeil*, cette métaphore dit plus que si l'on disait simplement qu'il dort<sup>12</sup> ». « Dit plus » : l'expression métaphorique ne prend pas simplement le sens d'une expression littérale équivalente. Mais alors, les deux premières citations ? Eh bien, Dumarsais nous paraît faire de son mieux pour cerner le phénomène métaphorique avec une langue conceptuelle pauvre qui ne dispose, au lieu du couple *sens* (ou *signifié*) / *dénotation* (ou *réfèrent*), que du terme *signification* (ou *sens* utilisé comme synonyme). Dans la deuxième citation, Dumarsais veut certainement dire : un terme métaphorique perd sa *dénotation* propre et en prend une nouvelle. Dans la première citation, il veut certainement dire : la métaphore transporte le *signifié* propre d'un nom (l'idée de lion) à une *dénotation* nouvelle<sup>13</sup> – ainsi seulement *transporter une signification à une autre signification* prend du sens.

La signification métaphorique, c'est à la fois la conservation et une certaine altération du signifié du terme métaphorique, qui lui permet d'avoir une dénotation nouvelle, différente de sa dénotation littérale : tout cela découle de ce qui précède, mais reste à préciser. Pour ce faire, revenons à Max Black, qui remplace la conception substitutive de la métaphore par une conception interactionnelle dont il trouve le principe chez I. A. Richards : « quand nous utilisons une métaphore, nous avons deux pensées de choses différentes qui agissent ensemble et qui sont portées par un seul mot, ou une seule expression, dont la signification est le résultat de leur interaction<sup>14</sup> ». Max Black s'efforce d'approfondir cette interaction. Il refuse ce que lui semble suggérer un passage de Richards, à savoir que *seules* soient sélectionnées et retenues dans le signifié du terme métaphorique les caractéristiques communes avec l'objet de

---

<sup>11</sup> César Chesneau du Marsais, *Traité des tropes* [1730], Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 112 pour cette citation et la suivante.

<sup>12</sup> César Chesneau du Marsais, *Traité des tropes*, p. 116.

<sup>13</sup> La distinction entre sens et dénotation est due au logicien allemand Gottlob Frege (« Sens et dénotation » [1892], in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971). Nous nous en resserrons pour expliquer le phénomène métaphorique dans l'introduction de notre chapitre 6, p. 287-288.

<sup>14</sup> I. A. Richards, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936, p. 93, cité par Max Black dans son article « Metaphor », in *Models and Metaphors*, p. 38. Je traduis.

la métaphore. Ce refus est capital, et il nous semble tout de suite gâché : Black, pour mieux décrire le phénomène, propose une image<sup>15</sup>, celle du filtre, ou d'un écran de verre fumé dont seules certaines zones resteraient transparentes. Le ciel étoilé, vu à travers un tel écran, ne présenterait plus que certaines étoiles ; pour Black, lorsqu'on dit *l'homme est un loup*, l'idée de loup agit d'une façon semblable sur l'idée d'homme, elle « supprime certains détails, en accentue d'autres – en bref, [elle] organise notre vision de l'homme<sup>16</sup> ». Ce dernier énoncé est parfaitement juste, mais insuffisant. Il y a deux problèmes : **a)** Black est revenu à l'idée d'une sélection de certains traits *seulement* de l'un des deux signifiés, désormais celui de l'objet de la métaphore. Certes, il affirme que des traits auparavant inaperçus de cet objet sont révélés, mais ce n'est pas suffisant. **b)** Que désormais le signifié altéré soit celui de l'objet de la métaphore est un deuxième problème : ce que nous cherchons à comprendre, c'est la signification de l'expression *métaphorique*, l'altération de son signifié à elle. Paul Ricœur, dans *La Métaphore vive*, a raison d'expliquer que la signification métaphorique procède de toute la phrase – voire de tout le contexte discursif – et non de l'expression métaphorique seule<sup>17</sup>, mais cela ne veut pas dire qu'on ne peut pas isoler la signification métaphorique comme étant celle d'une expression précise, déterminée par l'ensemble de la phrase : dans *l'homme est un loup*, c'est au maximum *est un loup* qui est le siège de la signification métaphorique, tandis que *l'homme* signifie exactement comme dans *l'homme est cruel* ou *l'homme n'est pas fait pour vivre seul*<sup>18</sup>. Au lieu de décrire la réorganisation de notre vision de l'homme, Black devrait donc décrire l'altération sémantique de l'expression *est un loup* quand elle est appliquée métaphoriquement à *l'homme*. Pour ce faire, modifions son image du filtre et de

---

<sup>15</sup> On a souvent remarqué l'utilisation des métaphores pour expliquer le phénomène métaphorique, dès les traités d'Aristote s'il est vrai qu'*epiphora allotriou onomatos* (*Poétique*, 1457 b 6) signifie « transport d'un nom d'autre chose ». Comme Max Black, nous estimons qu'il n'y a aucune raison de s'interdire des métaphores pour théoriser la métaphore : la valeur intellectuelle de cette figure, et son rôle déterminant dans la conceptualité la plus fondamentale, sont assez démontrés par toute la théorie de la métaphore, comme nous sommes en train de le voir. En revanche, nous pensons que la métaphore appelle une description métaphorique simplement au même titre que d'autres phénomènes immatériels complexes, et non *parce qu'elle est la métaphore*, par une sorte de nécessité autodescriptive, comme certains auteurs nous ont semblé le suggérer.

<sup>16</sup> Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors*, p. 41. Je traduis.

<sup>17</sup> « Dans nos deux premières études [...] l'investigation appliquée au travail de sens qui engendre la transposition du nom a sans cesse fait éclater le cadre du mot, et *a fortiori* celui du nom, et imposé de tenir l'énoncé pour le milieu contextuel dans lequel seulement la transposition de sens a lieu », d'où la nécessité de s'élever au niveau d'une sémantique du discours (Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 87).

<sup>18</sup> Ricœur lui-même écrit, peu après la phrase citée dans la note précédente : « Est-ce à dire que la définition de la métaphore comme transposition du nom soit fautive ? Je dirais plutôt qu'elle est seulement nominale et non réelle, au sens que Leibniz donne à ces deux expressions ; la définition réelle montre comment la chose est engendrée » (*La Métaphore vive*, p. 87). Façon un peu artificielle de reconnaître sans reconnaître ce que nous affirmons plus nettement ? L'énoncé ou tout le contexte sont producteurs du phénomène métaphorique, c'est entendu, mais ça ne rend pas moins *réel* le changement de signification *des termes métaphoriques seulement*.

l'écran de verre partiellement fumé, dont nous avons dit l'insuffisance : le sémantisme d'*être un loup* est comparable à un fond dont la surimpression du signifié de *l'homme* éclaire et avive certaines zones, tandis que le reste est visible mais dans l'ombre ; les traits communs au signifié de *l'homme* valent pleinement, mais ceux qui ne sont pas communs demeurent actifs avec un statut un peu différent : actifs *pour de faux*, pourrait-on dire.

En reconfigurant ainsi le modèle de Black, on retrouve une certaine analyse sémique de la métaphore. Les sèmes, pour la sémantique componentielle, sont les unités minimales de signification, les composants distinctifs dont la combinaison constitue le signifié d'un mot ; certains sont dénotatifs (ils correspondent à des propriétés objectivement constatables dans la réalité), les autres sont connotatifs : /froid/ et /blanc/ sont des sèmes dénotatifs de *neige*, tandis que /pur/ est un sème connotatif. Or pour Michel Le Guern, « [le mécanisme] de la métaphore s'explique au niveau de la communication logique par la suppression, ou plus exactement par la mise entre parenthèses d'une partie des sèmes constitutifs du lexème employé<sup>19</sup> ». La correction « ou plus exactement par la *mise entre parenthèses* » est heureuse, car il s'agit précisément de penser cette rémanence non dénotative des sèmes qui ne peuvent valoir littéralement. Comme ils ne sont plus dénotatifs, on considère souvent qu'ils deviennent connotatifs : « la puissance de connotation de la métaphore croît à mesure que la précision de la dénotation diminue<sup>20</sup> », écrit Le Guern ; « dans la métaphore, c'est [...] le plus souvent le sens propre qui fonctionne au niveau connotatif, et le sens second qui assure la cohérence dénotative<sup>21</sup> », écrit C. Kerbrat-Orecchioni. Mais la notion de connotation est assez floue ou en tout cas plurivoque, comme le note Le Guern lui-même, qui s'attache donc à préciser ce qu'est cette « puissance de connotation de la métaphore » : elle consiste dans « l'évocation d'une image associée que perçoit l'imagination<sup>22</sup> ». Cela est fort juste, mais psychologique. Faut-il renoncer à caractériser logiquement le statut des sèmes qui ne peuvent valoir littéralement ? Nous proposerons une hypothèse plus loin dans la sous-section sur la

---

<sup>19</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 15.

<sup>20</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 20.

<sup>21</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, [1977] 1984, p. 115, cité par Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, « Études littéraires. Recto-verso », 2003, p. 17.

<sup>22</sup> Michel Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, p. 22. Le Guern a rappelé qu'« on appelle connotations l'ensemble des systèmes signifiants que l'on peut déceler dans un texte outre la dénotation. La complexité, encore mal inventoriée, de ces systèmes, rend particulièrement délicat le maniement de ce concept de connotation » (p. 20-21). Il distingue en particulier connotations *sociologiques* (celles dont parle le linguiste danois Hjelmslev) et connotations *psychologiques*, « qui prennent le plus souvent la forme de l'image associée » (p. 21). Dans chacune de ces deux catégories, il distingue connotation libre (le texte poétique dont chaque lecteur achève la signification à sa manière, en ajoutant ses connotations à la dénotation) et connotation obligée (p. 21). La métaphore a une connotation *psychologique* et *obligée* (p. 21).

métaphore, la fiction et le jeu. Mais nous devons d'abord revenir sur la vieille question de la ressemblance.

### **Métaphore, ressemblance et comparaison**

Le rôle joué par la ressemblance dans la métaphore, et corollairement la parenté plus ou moins étroite entre la métaphore et la comparaison : ces deux questions ont été beaucoup discutées dans l'histoire des théories de la métaphore. Pour Aristote, Cicéron, Quintilien, pour toute la tradition classique et néoclassique, la métaphore est fondée sur une ressemblance entre le dénoté littéral de l'expression métaphorique et l'objet réel dont on parle. Pour Aristote, c'est même ce qui fait l'intérêt intellectuel de cette figure : « il est important de savoir créer des métaphores », explique-t-il dans la *Poétique*, « c'est la seule chose qu'on ne puisse emprunter à autrui, et c'est une preuve de bonnes dispositions naturelles : créer de bonnes métaphores, c'est observer les ressemblances<sup>23</sup> ». Le même Aristote, dans la *Rhétorique*, explique qu'une expression réussie est agréable parce qu'elle procure un apprentissage, et la métaphore est concernée au premier chef : elle procure « un apprentissage et une connaissance par le genre<sup>24</sup> ». C'est en effet le déplacement au sein d'un même genre, c'est-à-dire d'un même regroupement logique, d'un même groupe de concepts, qui définit la métaphore dans la *Poétique* (antérieure à la *Rhétorique*), avec les quatre modalités bien connues (de l'espèce au genre, du genre à l'espèce, de l'espèce à l'espèce, ou par analogie<sup>25</sup>) ; or l'appartenance à un même genre se fonde sur le partage d'une propriété, d'un trait notionnel – autrement dit sur une ressemblance, qui constitue ce qu'on a coutume d'appeler la *motivation* de la métaphore. Cicéron recommandera de ne pas tirer la métaphore d'une ressemblance trop éloignée ; Aristote, qui donne le même conseil, met aussi en garde contre les ressemblances trop évidentes ; la figure plaît si le rapprochement est astucieux, elle a quelque chose d'un exercice intellectuel : « en philosophie aussi, la détection de similitudes y compris entre des choses très différentes est le fait d'un esprit perspicace<sup>26</sup> ». Si la métaphore est fondée sur une ressemblance, alors elle est apparentée à la comparaison : Aristote, un peu

---

<sup>23</sup> Aristote, *Poétique*, 1459 a 6-7, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classique », 1990, p. 122.

<sup>24</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410 b 14-15. Je traduis.

<sup>25</sup> Aristote, *Poétique*, 1457 b.

<sup>26</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 11, 1412 a 12-13, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, « GF », 2007, p. 479.

curieusement, fait de la comparaison une métaphore développée par ajout d'un mot<sup>27</sup> ; la postérité dira plutôt, Quintilien notamment, que « la métaphore est une comparaison abrégée [*similitudo brevior*]<sup>28</sup> ».

Dans son article « Metaphor », Max Black rompt une fois encore avec la tradition en discutant le rôle de la ressemblance dans la métaphore et sa parenté avec la comparaison. Cela tient toujours à son souci de réfuter les *substitution views* : si l'on considère que la métaphore « présente » une ressemblance, explique-t-il, alors on lui donne le même sens qu'une comparaison et donc on la rend traduisible dans les termes littéraux d'une comparaison – la *comparison view* est un cas de conception substitutive<sup>29</sup>. Il y a là, nous semble-t-il, un raccourci – la métaphore peut « présenter » une ressemblance sans avoir purement et simplement le sens d'une comparaison littérale – mais il faudra préciser *comment* la métaphore « présente » la ressemblance. Par la suite, Black croit devoir contester, plus radicalement, l'existence même d'une ressemblance au fondement de la métaphore. Il trouve cette explication d'un « vague qui frôle la vacuité<sup>30</sup> ». Il écrit qu'on peut être « tenté de considérer les similitudes comme données objectivement », mais il n'allègue rien de probant contre cette « tentation », qui nous semble une vérité. Sans nul doute, « la ressemblance admet toujours des degrés, si bien qu'une question vraiment objective devrait prendre une forme telle que “A ressemble-t-il davantage à B qu'à C à l'égard de P ?” – ou, peut-être, “A ressemble-t-il davantage à B qu'à C sur telle et telle échelle de degrés de P ?” » – mais la gradualité n'enlève rien à l'objectivité. Si la ressemblance n'avait aucun fondement objectif – dans les représentations partagées, dans le signifié des termes, si ce n'est dans les choses mêmes<sup>31</sup> – il serait impossible d'analyser la motivation des métaphores, comme nous le ferons tout au long de cette thèse, –

---

<sup>27</sup> « La comparaison [...] n'est autre qu'une métaphore qui se différencie par un ajout préalable [l'ajout d'un mot de comparaison]. » Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410 b 17, éd. cit., p. 471.

<sup>28</sup> Quintilien, *Institution oratoire*, VIII, VI, 8. Je traduis.

<sup>29</sup> « Si un auteur estime que la métaphore consiste dans la présentation de l'analogie ou de la ressemblance sous-jacente, il adoptera ce que j'appellerai une *comparison view* de la métaphore. [...] C'est une conception de la métaphore comme comparaison condensée ou elliptique. On remarquera qu'une *comparison view* est un cas particulier de *substitution view*. Car elle affirme que l'énoncé métaphorique pourrait être remplacé par une *comparaison* littérale équivalente ». Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors*, p. 35 (je traduis).

<sup>30</sup> Max Black, « Metaphor », in *Models and Metaphors*, p. 37 pour cette citation et les trois suivantes. Je traduis.

<sup>31</sup> Un apport intéressant de Max Black est d'avoir fait intervenir, dans l'interaction métaphorique, moins le sens exact de l'expression métaphorique, ou son « sens standard dans un dictionnaire », que ce qu'il appelle « le système des lieux communs associés » – la représentation qu'on a communément de la chose – par exemple, dans le cas du *loup*, « quelque chose de féroce, carnivore, traître, etc. » ; cela « peut inclure des demi-vérités ou de franches erreurs » (p. 40 ; je traduis). De même, pour Michel Le Guern, la métaphore fonctionne uniquement sur le plan des sèmes alors que la métonymie atteint le plan des référents (*Sémantique de la métaphore et de la métonymie*). Tout cela ne diminue en rien le rôle de la ressemblance ni son objectivité, mais les déplace seulement au niveau des représentations linguistiques.

d'expliquer, par exemple, que *l'homme est un loup* met en évidence des caractéristiques communes entre l'idée d'homme et l'idée de loup, comme le fait Black lui-même.

L'objection la plus célèbre de Black contre la ressemblance fondement de la métaphore est la suivante : « Il serait plus éclairant [...] de dire que la métaphore crée la ressemblance que de dire qu'elle formule une ressemblance préexistante ». *Créer la ressemblance* nous paraît une formule inexacte. On peut dire que la métaphore crée ou provoque *la perception* d'une ressemblance (préexistante et inaperçue) ; mais la ressemblance elle-même est un rapport entre deux choses, le partage de propriétés communes, de sorte que *créer la ressemblance* voudrait dire modifier les choses mêmes, ce que le langage n'a pas le pouvoir de faire. Il y a encore un autre sens plus fort qu'on peut donner à cette formule de Black : la métaphore *ferait considérer comme semblables* des choses qui *parfois* le sont très peu. C'est là un fait indéniable. Hugo décrit son recueil des *Contemplations* dans ces cinq vers : « Ce livre, légion tournoyante et sans nombre / D'oiseaux blancs dans l'aurore et d'oiseaux noirs dans l'ombre, / Ce vol de souvenirs fuyant à l'horizon, / Cet essaim que je lâche au seuil de ma prison, / Je vous le confie, air, souffles, nuée, espace<sup>32</sup> ! » Certes les trois derniers vers apportent des motivations supplémentaires à la métaphore (les poèmes contiennent des souvenirs, or le souvenir est fuyant comme l'oiseau ; le poète exilé fait paraître un recueil qui aura accès partout, comme un prisonnier libérerait un essaim d'oiseaux, etc.). Mais si Hugo avait écrit seulement les deux premiers vers, la métaphore n'en fonctionnerait pas moins. Or, du recueil de poèmes à l'essaim d'oiseaux, les ressemblances sont assez ténues – elles ne sont pas inexistantes : il y a *multitude d'unités discrètes* de part et d'autre, et le poème, à sa manière, est *chose ailée*<sup>33</sup>. Mais la distance entre les deux choses reste particulièrement sensible, et elle contribue à la réussite de la métaphore ; cette relative gratuité, cette opacité partielle nous intéressera spécialement au chapitre 12 de notre étude. Pour l'instant, nous retiendrons le diagnostic suivant : la ressemblance est en jeu dans la métaphore parce que la métaphore *invite à percevoir* la ressemblance ; elle est un « voir comme », dit Ricœur à la

---

<sup>32</sup> LC, « À celle qui est restée en France », IV, Massin IX, p. 394.

<sup>33</sup> Certaines ressemblances sont faciles à formuler littéralement (*multitude d'unités discrètes* est une propriété commune à *essaim d'oiseaux* et *recueil de poèmes*). D'autres le sont beaucoup moins : *chose ailée* n'est pas une propriété de *poème*. Il faut donc ici relancer, approfondir l'analyse logique de la ressemblance. Il est possible qu'au terme ultime de cette analyse, il y ait des équivalences de propriété qui ne puissent s'étiqueter d'un mot commun, valable littéralement de part et d'autre – mais peut-être seulement parce que les langues naturelles n'ont pas de mots pour *toutes* les dénnotations imaginables ?

suite de Marcus B. Hester<sup>34</sup>. L'énoncé métaphorique pose ou présuppose une identité entre deux choses qui est irrecevable littéralement, mais recevable comme une exagération à partir d'un cœur de vérité supposé, qui se recule dans l'implicite de l'énoncé<sup>35</sup> : l'affirmation d'une ressemblance. La métaphore implicite une ressemblance, et donc recevoir la métaphore, c'est chercher à percevoir la ressemblance : surimprimer le signifié du terme littéral sur celui du terme métaphorique, et en retirer une représentation mentale hybride où une partie du sens du terme métaphorique tient, à l'état fantomatique<sup>36</sup>, autour d'un cœur de propriétés communes. Si ce cœur de propriétés communes n'existe pas, la métaphore ne fonctionne pas vraiment. Il est certes possible d'écrire des énoncés comme *Le soleil boit la lumière*<sup>37</sup>, et de les considérer comme des métaphores parce qu'ils mettent en œuvre le procédé métaphorique tel que décrit ci-dessus (position d'une identification littéralement irrecevable qui invite à percevoir la ressemblance), mais si le récepteur n'arrive à percevoir aucune ressemblance, nous considérons ces métaphores comme *imparfaites, inaccomplies*, et cela sans jugement de valeur aucun – c'est une espèce particulière de la figure, et qui a sa beauté, son intérêt littéraire.

Dans la suite de ce travail, nous utiliserons beaucoup le terme *assimilation* pour désigner cette affirmation d'une identité littéralement irrecevable, invitant à percevoir une ressemblance. Nous parlerons sans scrupule du *comparant* et du *comparé* de la métaphore. Nous présenterons les assimilations à l'aide d'une flèche, de la façon suivante : l'assimilation *idées* → *flots*.

---

<sup>34</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, p. 268-271, rendant compte des analyses de Marcus B. Hester dans *The Meaning of Poetic Metaphor* (La Haye, Mouton, 1967). Ricœur rappelle que le « voir comme » est à l'origine une notion wittgensteinienne.

<sup>35</sup> Cf. Dumarsais : « Il y a cette différence entre la métaphore et la comparaison, que dans la comparaison on se sert de termes qui font connaître que l'on compare une chose à une autre ; par exemple, si l'on dit d'un homme en colère *qu'il est comme un lion*, c'est une comparaison, mais quand on dit simplement *c'est un lion*, la comparaison n'est qu'implicite, c'est-à-dire que la comparaison n'est alors que dans l'esprit et non dans les termes » (*Traité des tropes*, p. 114). Éric Bordas valide cette analyse : « Il est clair que Dumarsais comprend la métaphore comme une comparaison implicite, une comparaison sous-entendue, et, qu'on le veuille ou non, cette conception de base ne peut être niée » (*Les Chemins de la métaphore*, p. 9).

<sup>36</sup> La métaphore du fantôme – nous parlerons plus loin de *spectralisation* – nous paraît intéressante à plusieurs titres : a) la *vie diminuée*, la *présence immatérielle* du fantôme est une image parlante de la rémanence non dénotative d'une partie du signifié de l'expression métaphorique, b) le fantôme est une apparition, un *phantasma*, et la métaphore, dans une certaine mesure, fait image, nous allons le voir, c) le fantôme n'est peut-être qu'une apparence, une illusion, une fiction, et nous allons voir que la métaphore a quelque chose de fictionnel.

<sup>37</sup> Cité par Michele Prandi comme exemple de « verbe métaphorique non substitutif » (*Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 220) et pour nous cela va plus loin : la recherche d'une ressemblance que cette figure nous intime d'exécuter entre *boire* et le rapport *soleil / lumière* n'aboutit à rien.

## La métaphore, la fiction, le jeu

Pour préciser le statut nouveau du signifié métaphorique, et en particulier de ses parties qui sont littéralement impertinentes, on peut faire un rapprochement entre la métaphore et deux espèces de fiction : le jeu *ludique* et le jeu *théâtral*. Lorsque des enfants jouent à l'école ou au Monopoly, par exemple, ils se projettent dans une situation et dans des rôles qui sont fictifs : celui qui joue à être le maître, ceux qui jouent à être les élèves (ou les acheteurs immobiliers au Monopoly), ne sont en réalité, à ce moment, ni maître ni élèves (ni acheteurs immobiliers), mais ils conviennent de se considérer comme tels, ils cherchent dans une certaine mesure à se procurer l'illusion qu'ils le sont ; pour ce faire, ils imitent au maximum par leur comportement cette réalité dont ils cherchent à se donner l'illusion. Il y a déjà quelque chose de théâtral dans le jeu ludique, les joueurs se donnant à eux-mêmes leur petite comédie ; dans le cas du jeu théâtral, la troupe déploie sur scène un spectacle ressemblant à une certaine diégèse (un homme qui n'est pas Hamlet feint de tuer un homme qui n'est pas Claudius) et les spectateurs acceptent dans une certaine mesure l'illusion (consciente de son caractère illusoire)<sup>38</sup>. Il en va de même dans la métaphore. Le locuteur parle d'un objet comme s'il était quelque chose qu'il n'est pas mais à quoi il ressemble (de l'amour comme une flamme) ; le récepteur suspend le jugement d'invalidité appelé par l'impertinence littérale de l'énoncé ; il accepte de considérer l'objet comme cette chose qu'il n'est pas, – avec un plaisir à voir l'objet jouer son rôle qui est comparable au plaisir du spectateur de théâtre. Il semble donc que la spectralisation partielle qui frappe le signifié métaphorique soit un *devenir-fictif* d'une certaine sorte.

## Métaphore et image

Une autre question importante dans l'histoire de la réflexion sur la métaphore est la question de savoir *si* et *comment* la métaphore « fait image ». Aristote, au chapitre III, 10 de la *Rhétorique*, explique que la métaphore est une source de formulations réussies parce qu'elle « met sous les yeux », « car il vaut mieux voir les choses en train de se faire plutôt que devant se produire<sup>39</sup> » (au chapitre suivant, Aristote précise qu'on met sous les yeux en utilisant des métaphores d'action, qui donnent vie et mouvement à l'objet dont on parle – sur

---

<sup>38</sup> Sur ce qu'il y a de commun au jeu ludique et au jeu théâtral, et qui définit la fiction, voir Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999. Je dois en partie à Patricia Lojkine, professeur de littérature française à l'université du Mans, l'idée de convoquer cette référence et donc de considérer la métaphore comme une espèce de fiction.

<sup>39</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 10, 1410 b 34-35, éd. cit., p. 472.

l'action dans les métaphores hugoliennes, voir notre chapitre 12 p. 753-764). Ce que recouvre exactement cette *mise sous les yeux* peut être précisé. Paul Ricœur, dans la Sixième Étude de *La Métaphore vive*, examine quel contenu on peut lui donner<sup>40</sup> ; l'idée de la métaphore comme évocation d'une image mentale a suscité des réticences, dont Jacques Dürrenmatt se fait l'écho<sup>41</sup>. La solution de ce débat réside sans doute dans une position intermédiaire qui admet prudemment de l'indétermination et du *plus ou moins*. Il nous semble que la compréhension d'un énoncé linguistique ne consiste jamais en conceptualité pure, mais enveloppe toujours quelques traces d'une représentation *imaginaire* des objets dénotés (à base de perceptions sensibles mémorisées, très affaiblies, librement refondues), avec aussi souvent de l'affectivité, le tout dans un mixte difficile à débrouiller. Pas de vision intérieure au sens plein, peut-on accorder à Nanine Charbonnel (voir la n. 41), mais souvent quelque chose qui s'en approche, ne serait-ce que de très loin. Dans ce cadre, l'expression métaphorique « fait image » comme font image les expressions littérales<sup>42</sup>, mais avec trois particularités : **a)** souvent le comparant est une chose matérielle, ce qui donne lieu plus facilement et plus vivement à de la représentation imaginaire, **b)** l'impertinence littérale des termes métaphoriques a peut-être pour effet d'aviver la représentation imaginaire, **c)** surtout, comme nous avons dit que le signifié de l'expression métaphorique subit la surimpression du signifié du comparé, la représentation imaginaire s'altère en conséquence, devient une représentation hybride et partiellement spectralisée. L'idée d'une représentation au moins faiblement sensible dans la métaphore nous semble confirmée par la pratique métaphorique de Hugo : comme nous le verrons (particulièrement au chapitre 12 p. 733-739), il développe volontiers

---

<sup>40</sup> Plus particulièrement dans la section 6 de cette Sixième Étude, p. 262-272. Ricœur note que « [la théorie sémantique exposée dans la troisième étude] s'opposait, non seulement à toute réduction de la métaphore à l'image mentale, mais à toute intrusion de l'image, considérée comme un facteur psychologique, dans une théorie sémantique conçue elle-même comme grammaire logique. C'est à ce prix que le jeu de la ressemblance a pu être contenu dans les limites de l'opération prédicative, donc du discours. Mais la question se pose de savoir si, à défaut d'aller de l'imaginaire au discours, on ne peut pas, et on ne doit pas tenter le trajet inverse et tenir l'image pour le dernier moment d'une théorie sémantique qui l'a récusée comme moment initial [...] Ce dont il n'a pas été encore rendu compte c'est du moment *sensible* de la métaphore » (p. 263). Ricœur s'y emploie à partir des analyses de Marcus B. Hester dans *The Meaning of Poetic Metaphor*.

<sup>41</sup> *La Métaphore*, p. 50-54. Notamment, p. 52 : « N. Charbonnel revient, quant à elle, sur ce qu'elle nomme avec quelque mépris “les théories psychologiques du sens figuré” qui “saluent dans la métaphore l'irruption d'un référent sensible” en y voyant “la preuve que la signification des mots consisterait en la perception visuelle intérieure d'un objet référentiel” pour nier que la signification métaphorique “exige aucune image au sens de représentation visuelle” [Nanine Charbonnel, *La Tâche aveugle*, t. 1 *Les Aventures de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1991, p. 214] ».

<sup>42</sup> Jacques Dürrenmatt (*La Métaphore*, p. 50-51, n. 70) rappelle que « la tradition classique voit dans la métaphore une manière parmi d'autres de faire image », il cite un texte de Beauzée (1717-1789, grammairien de l'*Encyclopédie*) qui définit l'image comme « un trait isolé, représenté d'une manière vive et courte dans l'oraison. / Quelquefois c'est l'expression rapide d'une circonstance », par exemple : « *Un poignard à la main*, l'implacable Athalie / Au carnage animait ses barbares soldats ».

la teneur visuelle de ses comparants – dans l'exemple des *Contemplations* cité ci-dessus, il y a des « oiseaux blancs dans l'aurore » et des « oiseaux noirs dans l'ombre ». Cet épaississement descriptif de la métaphore serait-il possible s'il n'y avait pas toujours déjà, comme support, quelque évocation sensible ?

### **Substitution et interaction syntaxiques ; diversité formelle et donc sémantique**

Si *métaphore substitutive* signifie remplacement pur et simple du sens littéral du terme métaphorique par un autre sens qui pourrait être exposé dans les termes littéraux d'une définition de dictionnaire, alors, nous l'avons dit, aucune métaphore n'est substitutive. Mais il nous semble nécessaire de distinguer un autre usage de la notion de *substitution* qui, lui, est valable. Ceux qui ont écrit que la métaphore consiste à substituer un terme (métaphorique) à un terme (littéral) ont dit quelque chose de juste sur *certaines* métaphores, – non sur leur fonctionnement *sémantique*, mais plutôt sur leur déploiement *syntactique*. Considérons les deux énoncés métaphoriques suivants : (1) *il faut éclairer la route de l'humanité*, (2) *enseigner l'humanité, c'est éclairer sa route*. Ces deux énoncés font envisager le référent de l'expression littérale *enseigner l'humanité* à travers le signifié de l'expression *éclairer la route*. Mais dans le premier cas, l'expression métaphorique *remplace* l'expression littérale ; nous ne voulons pas dire par là qu'elle prend le même sens qu'elle, mais qu'elle occupe dans la syntaxe l'emplacement que l'expression littérale aurait pu occuper, et l'expression littérale est absente de l'énoncé. Au contraire, dans le deuxième cas, l'expression littérale et l'expression métaphorique sont toutes deux présentes et sont reliées par la syntaxe. On peut donc dire que *syntactiquement*, (1) est plus substitutif que (2), qui est plus interactionnel que (1). Encore une fois, il ne s'agit pas là de décrire la signification métaphorique (qui dans tous les cas est interactionnelle au sens que nous avons expliqué ci-dessus), mais de décrire la variété des schémas syntaxiques qui produisent la signification métaphorique : on considère que la métaphore met en correspondance deux *configurations*, celle du comparant et du comparé, avec tous les termes qui peuvent s'appliquer à l'un et à l'autre (les deux *isotopies*) ; entre les deux configurations, il existe une multitude de correspondances terme à terme ; on regarde **1.** lesquels de ces termes trouvent place dans l'énoncé métaphorique, **2.** si les termes correspondants sont syntaxiquement reliés ou au contraire évincés l'un par l'autre, et plus largement **3.** si des liaisons sont établies entre les deux isotopies.

Mais il faut bien voir que le substitutif et l'interactionnel ainsi compris admettent des degrés, et surtout qu'ils ne s'excluent pas : dans *il faut éclairer la route de l'humanité*, il y a

de la substitution parce que le procès *éclairer la route* n'est pas mis en présence du procès auquel il correspond dans la configuration du comparé, et il y a de l'interaction parce qu'un élément de la configuration-comparant (*éclairer la route*) est mis en relation syntaxique avec un élément de la configuration-comparé (*l'humanité*). On voit alors ce que le couple *substitution / interaction syntaxique* a de plus que le couple *in absentia / in praesentia*, qu'il permet de retrouver. L'opposition *in absentia / in praesentia*, comme la question de la *substitution syntaxique*, ne concerne que la coprésence ou non des deux éléments qui se correspondent dans les configurations-comparant et -comparé ; en revanche l'*interaction syntaxique* peut exister entre des éléments qui ne sont pas correspondants dans ces deux configurations. Il y a des métaphores de pure interaction syntaxique, comme *enseigner l'humanité, c'est éclairer sa route* ; il y a aussi des métaphores de pure substitution syntaxique, comme la deuxième de ces trois phrases tirées de *Notre-Dame de Paris* : « toute cette caressante hypocrisie [de Jehan Frolo] n'eut point sur le sévère grand frère [Claude Frolo] son effet accoutumé. *Cerbère ne mordit pas au gâteau de miel*. Le front de l'archidiacre ne se dérida pas d'un pli<sup>43</sup> ». Ce cas de figure permet d'ailleurs de constater que l'impertinence qui conduit à dépasser la compréhension littérale de l'énoncé métaphorique n'est pas nécessairement une impertinence prédicative, qu'elle peut fort bien être contextuelle, c'est-à-dire jouer entre l'énoncé et son contexte, discursif et même non discursif : dans la citation ci-dessus, l'énoncé « *Cerbère ne mordit pas au gâteau de miel* » est senti littéralement impertinent parce qu'il enfreint l'exigence de cohérence textuelle.

Examiner les métaphores sous cet angle de la substitution et de l'interaction syntaxiques est un moyen de reconnaître la variété formelle considérable qui existe sous l'étiquette unique de la métaphore, et la variété d'effet sémantique qui en découle. D'autres principes typologiques plus ou moins proches ont la même utilité : on peut par exemple considérer que la formulation la plus directe de l'assimilation est la métaphore attributive du type *Le monachisme est une lèpre*, et classer les différentes formes métaphoriques selon qu'elles posent plus ou moins principalement, ou seulement présupposent, cette assimilation : *Le monachisme, qui est une lèpre / cette lèpre, nuit à la société ; Le monachisme... Cette lèpre nuit à la société ; La lèpre monacale nuit à la société ; Le monachisme a nui aux sociétés européennes. La lèpre a rongé le corps*. Les métaphores verbales du type *Le génie éclaire la route de l'humanité* semblent celles qui présupposent le plus l'assimilation. Ce n'est là qu'un principe de classement supplémentaire ; il est utile d'entrer dans le détail des modalités

---

<sup>43</sup> *ND de P*, VII, 4, Massin IV, p. 196.

d'interaction syntaxique (apposition, complémentation du nom, etc.) pour analyser le sémantisme propre à l'utilisation métaphorique de chacune, comme le fait exemplairement Michel Murat pour les métaphores du *Rivage des Syrtes*<sup>44</sup>.

### Notions voisines de la métaphore

Cherchons enfin à situer par rapport à la métaphore quelques objets proches, et indiquons l'attitude que nous adopterons vis-à-vis d'eux. Nous avons déjà noté la parenté entre métaphore et *comparaison*, et cette parenté s'illustre régulièrement chez Hugo par l'utilisation conjointe de l'une et l'autre figure pour développer une même assimilation : nous espérons n'avoir jamais étudié une comparaison pure pour elle-même<sup>45</sup>, mais nous avons accueilli comme particulièrement intéressantes les combinaisons d'une métaphore et d'une comparaison. (Nous utiliserons le terme d'*image* pour désigner les métaphores et les comparaisons comme étant des figures d'analogie et faisant image : un synonyme ou un hyperonyme est toujours le bienvenu pour varier la désignation de l'objet dans une thèse.) Il y a une autre parenté entre la métaphore et la *métonymie* – non plus l'invitation à percevoir une ressemblance, qui en principe devrait justement permettre de distinguer la métaphore de la métonymie, – mais le principe du langage détourné, du trope : dans les deux cas, on choisit de dénoter un référent à travers un signifié qui ne vaut pas purement pour lui-même – même si dans le cas de la métonymie il peut avoir de la pertinence littérale, alors que dans le cas de la métaphore il n'est pas pertinent littéralement. Nous n'essaierons pas ici de définir la métonymie, de faire l'unité dans la diversité de ses espèces traditionnelles, ce n'est pas notre tâche. Nous avertissons en revanche que nous avons étudié comme des métaphores certaines figures hugoliennes qui peuvent s'analyser comme des combinaisons de métonymies : lorsque ces combinaisons produisent une représentation qui a un rapport de *ressemblance* avec le référent que Hugo veut décrire<sup>46</sup>, il nous semble qu'elles appartiennent de plein droit à notre champ d'étude. Pour la même raison, nous avons considéré l'*antonomase* comme une métaphore, alors qu'elle est parfois cataloguée comme une synecdoque : si un Don Juan est

---

<sup>44</sup> Michel Murat, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq : étude de style, vol. 2 *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.

<sup>45</sup> En revanche, nous avons pu étudier une comparaison pour sa parenté de motif ou de thème avec certaines métaphores : pour l'éclairage qu'elle apportait sur la thématique métaphorique hugolienne.

<sup>46</sup> Par exemple, dans *Châtiments*, les « journalistes de robe courte » « sans frémir, accrochent leur enseigne / Aux clous saignants de Jésus-Christ » (*Ch*, IV, 4, Massin VIII, p. 663) : voir l'étude de cette figure et d'autres du même genre au chapitre 9 p. 507-508.

un séducteur, c'est par passage de l'individu à l'espèce<sup>47</sup>, mais ce passage est fondé sur le partage d'une propriété, – sur une ressemblance. Une autre figure encore a été considérée par nous comme une espèce de la métaphore : la *personnification*, dans la mesure où elle *assimile* une entité inanimée à une personne.

Impossible d'étudier la métaphore sans se confronter aux notions d'*allégorie* et de *symbole*. Nous ne souscrivons pas à l'opposition établie par le romantisme allemand entre ces deux notions, même s'il nous arrivera de nous y référer. Pour Goethe, l'allégorie traduit des idées clairement et sans mystère tandis que le symbole garde de l'opacité ; pour Creuzer qui vient après Goethe, le symbole est l'idée même rendue sensible et instantanément manifestée, alors qu'on traverse l'allégorie pour saisir son sens, et que cette saisie est successive ; une dévalorisation de l'allégorie, comme froid artifice de la raison, au profit du symbole, condensation spontanée d'un sens inépuisable, est devenue monnaie courante<sup>48</sup> ; mais rien ne justifie cette réélaboration des deux notions, et son mysticisme quelque peu obscur du côté du symbole n'a rien qui la recommande. *Allègorein* en grec signifie « dire autrement », « dire de façon détournée » : l'*allègoria* est donc le fait même, au principe de la métaphore, de dénoter à travers un comparant et non directement, littéralement. Elle peut passer pour un principe de cryptage (même si, paradoxalement, elle permet dans la métaphore de mieux signifier, nous l'avons vu) ; on parle traditionnellement du « voile de l'allégorie » ; aussi n'est-il pas surprenant que les Anciens aient appelé *allégories* les cas où tous les termes d'un énoncé devenaient métaphoriques, rendant complète la couverture par ce voile du comparant<sup>49</sup>. Nous reprendrons cette acception de la notion : plus une métaphore sera *filée*<sup>50</sup>, ou plus elle sera

---

<sup>47</sup> Pour Dumarsais, « la synecdoque est [...] une espèce de métonymie, par laquelle on donne une signification particulière à un mot, qui dans le sens propre a une signification plus générale ; ou au contraire, on donne une signification générale à un mot qui dans le sens propre n'a qu'une signification particulière » (*Traité des tropes*, p. 86). Il est donc logique qu'il définisse l'antonomase comme « une espèce de synecdoque, par laquelle on met un nom commun pour un nom propre, ou bien un nom propre pour un nom commun » (*Traité des tropes*, p. 98).

<sup>48</sup> Sur cette distinction selon Goethe, voir la note 3 de notre chapitre 12, p. 705 ; sur cette distinction selon Creuzer, voir la note 103 de notre chapitre 2, p. 131. Claude Millet, dans *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité* (Paris, PUF, 1997), glose ainsi des passages de Nerval et de Renan : « L'allégorie est une figure de la raison, de la critique, un artifice pour exprimer directement des idées préconstituées, non l'expression naturelle et spontanée des émotions naïves du peuple. L'allégorie n'est pas une figure du mythe parce qu'elle est savante et rationnelle, "froide", et comme telle étrangère au langage du mythe, langage de l'ignorance, langage de la naïveté, langage de l'enfance [...] Enfin l'allégorie, expression directe et close de l'idée, ne saurait rendre compte du caractère ouvert et jamais totalement clair du mythe » (p. 67-68).

<sup>49</sup> Cicéron écrit dans l'*Orator* : « Quand plusieurs métaphores se déroulent à la suite, cela donne une manière de parler tout autre ; c'est pourquoi les Grecs appellent ce genre "allégorie" » (XXVII, 94, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1964, p. 33). « Une métaphore continuée produit une allégorie », déclare Quintilien (*Institution oratoire*, IX, II, 46. Je traduis).

<sup>50</sup> Pour une définition du filage métaphorique, voir notre chapitre 7 p. 402.

*syntactiquement substitutive* (deux critères parfaitement indépendants), plus elle méritera à nos yeux d'être dite *allégorique*. Quant au *symbole*, étymologiquement c'est la correspondance entre les deux fragments d'un même objet : mériteront à nos yeux d'être appelés symboles le *comparant* d'une métaphore mais aussi la *chose métonymique*, en tant qu'une relation de renvoi est établie de ce comparant ou de cette chose vers un dénoté.

George Lakoff et Mark Johnson, dans *Metaphors We Live By*<sup>51</sup>, ont montré que notre façon de penser la plus ordinaire est en grande partie analogique : nous nous représentons bien des choses sous l'aspect d'autres choses, comme si elles étaient d'autres choses – nous matérialisons l'immatériel, nous spatialisons, etc. La métaphore étant l'expression linguistique directe de cette logique intellectuelle, il n'est *a priori* pas étonnant qu'elle fleurisse dans l'écriture de la pensée ; l'histoire littéraire, toutefois, interdit d'y voir une évidence, et notre premier chapitre rappellera contre quelles préventions la métaphore hugolienne dut s'assumer. Surtout, la métaphore offre un champ de possibilités extrêmement vaste, d'une diversité *formelle*, nous l'avons vu, mais aussi *thématique* considérable ; d'une diversité à la fois *fonctionnelle* (si l'on considère ses usages intellectuels) et *esthétique* (si l'on considère ses effets sur la sensibilité) impressionnante. Cette diversité est traversée, entre autres, par la tension entre le pôle de l'image et celui de l'idée, pour reprendre les termes dans lesquels cette tension s'est d'abord présentée à nous : la métaphore n'est pas seulement l'expression naturelle d'une modalité ordinaire de notre pensée, elle passe aussi pour la figure poétique par excellence ; et la *séduction* de l'image – le charme de tel ou tel comparant, de l'effet qu'il produit, etc. – est une raison d'être indépendante de l'utilité intellectuelle, et potentiellement concurrente. Notre thèse s'efforcera de montrer comment l'usage hugolien de la métaphore se déploie dans le champ vaste de ces possibilités.

## Quelle pensée ? Présentation du corpus

Notre corpus correspond à une période, comprise entre 1852 et 1864, qui méritait d'être choisie pour plusieurs raisons : c'est une période centrale et capitale pour l'œuvre et la pensée de Hugo, une période de tournant et d'évolution, et une période de grande diversité générique.

---

<sup>51</sup> Publication originale en 1980. Traduit en français, sous le titre *Les Métaphores dans la vie ordinaire*, par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

Centrale, cette période l'est géométriquement, pourrait-on dire, puisqu'elle commence au milieu exact de la carrière littéraire de Hugo ; et par coïncidence, elle voit naître une série d'œuvres, publiées ou seulement écrites, d'une importance peut-être inégalée. Cela se discute, évidemment : il y a des œuvres majeures à toutes les époques de la carrière hugolienne ; il y a plusieurs visages de Hugo. Mais une période qui regroupe à la fois *Châtiments*, *Les Contemplations*, *La Fin de Satan*, la Première Série de *La Légende des siècles*, l'achèvement des *Misérables* et *William Shakespeare*, concentre sans doute *le plus d'œuvres importantes* de Hugo, et peut-être les œuvres *les plus importantes*, à la fois pour la fixation de la pensée, la maturité et la variété des moyens d'expression. C'est une période de tournant : on a très souvent parlé du grandissement de Hugo par l'exil, – qu'il ne faut pas exagérer. L'opposition à Louis-Napoléon Bonaparte et aux forces politiques réactionnaires était déjà véhémente chez l'orateur politique entre 1848 et 1851. Hugo, après l'avènement de la Seconde République, était rapidement passé dans les rangs de la gauche<sup>52</sup>, aboutissement d'une évolution politique qui avait commencé dès les années 1820<sup>53</sup> et du développement d'une sensibilité sociale aiguë<sup>54</sup>. Mais l'exil parachève, consacre et solennise cet aboutissement, par l'onction de l'héroïsme et du sacrifice personnels. Désormais Hugo n'a presque plus que la littérature pour continuer la lutte : il va y mettre une énergie renouvelée, et ses idées peuvent se préciser, s'approfondir en liberté. Les deux premières œuvres appartiennent au combat immédiat : dans

---

<sup>52</sup> Élu député à l'Assemblée nationale constituante en juin 1848, réélu à l'Assemblée législative en mai 1849, il avait d'abord siégé à droite, mais rapidement le désaccord devint criant entre ses opinions et celles de la majorité conservatrice, de plus en plus réactionnaire. Hugo prononça le 9 juillet 1849 un discours sur la misère, dont il déclarait la suppression possible au moyen d'une assistance publique, ce qui lui valut les applaudissements de la gauche tandis que la droite criait à l'exagération et à l'erreur. Le 19 octobre 1849, Hugo parla contre la prolongation de l'expédition de Rome, parce qu'il réprouvait la politique du pape restauré : on date souvent de ce jour la rupture avec la droite. Le 15 janvier 1850, Hugo prononça un discours contre le projet de loi Falloux, qui favorisait l'enseignement catholique et dans lequel il voyait une arme pour le parti clérical, la menace d'un triomphe de l'obscurantisme : la rupture était vraiment irrémédiable avec la droite indignée ; la loi fut votée. Hugo était devenu un grand orateur de la gauche, et votait avec la gauche. Le 17 juillet 1851, enfin, il parla contre la révision de la Constitution par laquelle Louis Napoléon Bonaparte espérait prolonger son mandat : il y voyait déjà cette mort de la République que le coup d'État de décembre devait amener avec plus de violence.

<sup>53</sup> On trouve dans ses manuscrits ce regard rétrospectif sur son évolution politique : « Depuis l'âge où mon esprit s'est ouvert et où j'ai commencé à prendre part aux transformations politiques et aux fluctuations sociales de mon temps, voici les phases successives que ma conscience a traversées en s'avançant sans cesse et sans reculer un jour, – je me rends cette justice, – vers la lumière : / 1818 – royaliste / 1824 – royaliste-libéral / 1827 libéral / 1828 – libéral-socialiste / 1830 – libéral-socialiste-démocrate / 1849 – libéral-socialiste-démocrate-républicain » (N.a.f. 24777, f. 6). Dans « Ceci tuera cela », un chapitre de *Notre-Dame de Paris* publié seulement dans la deuxième édition du roman en 1832 mais écrit avec le reste de l'œuvre entre juillet 1830 et janvier 1831, Hugo affirmait : « Toute civilisation commence par la théocratie et finit par la démocratie » (V, 2, Massin IV, p. 138).

<sup>54</sup> En 1834, dans *Claude Gueux*, le plaidoyer contre la peine de mort conduit Hugo à demander la lutte contre la misère, cause du crime, à réclamer du travail pour les hommes et l'éducation pour les enfants. La plupart des exhortations des *Misérables* sont déjà là, et les métaphores médicales qui les soutiennent (voir, sur ces métaphores dans *Les Misérables* et alentour, nos chapitres 6 et 7, p. 324, p. 379-380 et p. 385-390).

*Napoléon le Petit* (1852) puis dans *Châtiments* (1853), il y a de la pensée sous l'espèce de l'argumentation, du rétablissement violent de la vérité contre le coup d'État, non sans considérations moins circonstanciées sur l'histoire, la politique et l'éthique. Mais les murailles du Second Empire ne s'effondrent pas tout de suite à ces clairons de la colère ; l'exil conduit aussi Hugo à lever la tête au-dessus de l'action, à inscrire ses idées sociales et politiques dans une réflexion générale, historique et métaphysique. C'est un facteur d'évolution dans notre période. Après le premier moment de lutte vient un moment plus méditatif et visionnaire : Hugo publie *Les Contemplations* en 1856, et l'interrogation métaphysique qui s'exprime dans le livre VI de ce recueil inspire également *La Fin de Satan* (écrite en 1854 puis 1859-1860 ; reste inachevée, publication posthume ; méditation sur le mal) et *Dieu* (deux morceaux, « *Solitudines Cæli* » en 1855, « Le Seuil du gouffre » en 1856 ; reste inachevé, publication posthume ; cerner la transcendance au-delà des approximations religieuses). Avec la Première Série de *La Légende des siècles*, publiée en 1859, le parcours à travers l'histoire est l'occasion à la fois d'articuler tous les domaines de la pensée et de continuer allégoriquement le combat contre Napoléon III. Puis, en avril 1860, Hugo « tir[e] *Les Misérables* de la malle aux manuscrits<sup>55</sup> ». Le roman avait été commencé en novembre 1845, après la prise en flagrant délit d'adultère avec Léonie Biard ; il s'intitulait alors *Les Misères*. Sa rédaction fut interrompue à la mi-février 1848, quelques jours avant la chute de la monarchie de Juillet, alors que l'achèvement du livre semblait proche (en gros les quatre premières parties étaient écrites, Hugo s'interrompt au chapitre IV, XV, 1) et que sa publication avait été annoncée. Une fois en exil, Hugo songe rapidement à terminer son roman (le 15 septembre 1853 l'esprit de la Civilisation, à travers la table parlante, lui enjoint de terminer *Les Misérables* : c'est la première fois qu'est utilisé le titre définitif) et pourtant il diffère cette tâche pendant plusieurs années encore – sans doute, comme l'explique Jean-Marc Hovasse<sup>56</sup>, parce que l'écart qui s'est creusé entre ses positions actuelles et celles du pair de France des années 1846-1847 allait nécessiter un remaniement considérable. Mais en 1860, après la publication de trois recueils poétiques, après l'écriture et l'abandon de multiples œuvres en vers, qui parfois poursuivaient sur un autre plan la méditation des *Misérables* (*La Fin de Satan*), le moment semble venu d'une œuvre en prose où la pensée de Hugo puisse continuer à se communiquer : nouveau tournant, nouvelle espèce d'évolution interne à cette période. Hugo relit le manuscrit

---

<sup>55</sup> Comme il le note dans son agenda à la date du 25 avril 1860 (cité par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo*, t. 2 : *Pendant l'exil I (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, p. 614).

<sup>56</sup> *Victor Hugo*, t. 2 : *Pendant l'exil I (1851-1864)*, p. 613.

de son roman et consacre « sept mois à pénétrer de méditation et de lumière l'œuvre entière présente à son esprit<sup>57</sup> », prévoyant déjà les additions nécessaires au texte des *Misères*. Elles seront nombreuses et souvent considérables : tout le livre II, I sur la bataille de Waterloo mais aussi, plus intéressants pour nous, presque tout le livre II, VII (« Parenthèse », un livre de philosophie religieuse), tout le livre III, VII (« Patron-Minette », avec une vaste métaphore filée sur les ouvriers du progrès et sur les bandits), des développements importants dans les livres sur le gamin de Paris (III, I) et sur l'argot (IV, VII), etc. C'est une originalité des *Misérables* que la fréquence et l'ampleur de ces livres digressifs, de discours du narrateur-auteur, dans lesquels s'exprime directement une réflexion sur la civilisation. Hugo embrasse plus que jamais un type d'écriture, une prose philosophique riche en métaphores, qu'il avait déjà pratiquée (dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* (1831), dans ses nombreuses préfaces) ou dont il avait pratiqué des formes proches (l'éloquence des discours, la prose pamphlétaire de *Napoléon le Petit*). Après la publication du roman au printemps 1862, cette pulsion de prose philosophique n'est pas amortie, et à la fin de 1862 ou au début de 1863 Hugo se lance dans l'écriture d'un volumineux essai, *William Shakespeare* : l'imminence du tricentenaire de la naissance de Shakespeare, la publication par François-Victor (le deuxième fils Hugo) d'une traduction de ses œuvres, rappelaient le dramaturge élisabéthain, drapeau du combat romantique autour de 1830, à l'attention de Hugo ; il y trouva une occasion de réagir à la réception qu'avaient eue *Les Misérables* et de réexposer ses idées sur la littérature, le rôle social de l'écrivain, la marche de l'histoire – à un moment où il commençait à envisager un roman sur 1793<sup>58</sup>. Avec la publication de *William Shakespeare* en 1864 se ferme donc une période particulièrement complète du point de vue de la diversité générique : pamphlet, roman, essai, poésie satirique, lyrique, épico-historique et métaphysique – il n'y a que le théâtre qui soit à peu près délaissé pendant ces douze années, avec seulement l'écriture en 1854 d'une petite féerie, *La Forêt mouillée*, que nous avons écartée de notre corpus comme une œuvre trop mineure et trop peu concernée par l'écriture métaphorique de la pensée.

Nous étudierons donc un corpus constitué de *Napoléon le Petit* (1852), de *Châtiments* (1853), des *Contemplations* (1856), de la Première Série de *La Légende des siècles* (1859),

---

<sup>57</sup> Comme il le note dans un carnet le 30 décembre 1860 (cité par René Journet et Guy Robert, *Le Manuscrit des « Misérables »*, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 29).

<sup>58</sup> Comme nous l'apprend Guy Rosa : voir la notice de son édition de *William Shakespeare*, section « Genèse de *William Shakespeare* », sur la situation de Hugo après *Les Misérables* et sur les raisons d'écrire l'essai de 1864 (en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo, [http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Notice/Cadres\\_notice.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Notice/Cadres_notice.htm), page consultée le 26 juillet 2020).

des *Misérables* (1862), de *William Shakespeare* (1864), et des proses philosophiques écrites dans le voisinage temporel de ces deux dernières œuvres. Nous verrons si la métaphore est utilisée de la même façon par des genres littéraires si différents. Dans ce corpus principal, nous n'avons pu éviter des différences d'accentuation : par intérêt personnel, nous donnons sans doute plus de place à la prose philosophique, mais c'est un coup de projecteur bienvenu sur des textes qui n'ont pas été les plus étudiés par la critique hugolienne. *La Fin de Satan* et *Dieu*, dont nous aurions voulu davantage tenir compte, ne seront étudiés qu'en quelques occasions : un peu plus seulement que les œuvres extérieures à notre période dont il nous arrivera de parler pour la mise en perspective. Nous n'avons pas étudié tout ce qui a été *écrit* ni tout ce qui a été *publié* au cours de notre période parce que le travail aurait été beaucoup trop considérable, surtout compte tenu du *very close reading* que nous pratiquons. Nous n'avons pas cru nécessaire de choisir entre ce qui était *écrit* et ce qui était *publié* dans notre période : *Les Contemplations* et *Les Misérables* déjouaient la logique de cette distinction, car ils contiennent des textes écrits avant 1851, des textes écrits après 1851, ils sont publiés au cours de notre période, et comment imaginer un seul instant de ne pas les étudier ? comment étudier la prose philosophique des années 1860-1864 sans intégrer *Les Misérables* ?

Reste à présenter un peu plus précisément les « proses philosophiques » des années 1860-1865. Deux d'entre elles sont à situer dans l'orbite des *Misérables*. La première est celle que nous appellerons « Philosophie ». Écrite en 1860 pendant les mois passés à « pénétrer de méditation et de lumière » *Les Misères* relues, elle a été publiée posthume dans l'édition de l'Imprimerie nationale<sup>59</sup> en 1908 sous le titre de « Préface philosophique des *Misérables* » ; mais Hugo la désigne dans ses dossiers par le titre « Philosophie » suivi de la mention « Commencement d'un livre ». Sur la couverture du dossier, cette note de l'auteur : « Ce dossier contient un quasi-ouvrage sur ma philosophie religieuse personnelle, pouvant servir, soit de préface spéciale aux *Misérables*, soit de préface générale à mes œuvres<sup>60</sup> ». Hugo déclare dès la première ligne que « le livre qu'on va lire [*Les Misérables*] est un livre religieux » ; pour la bonne intelligence du roman, il souhaite exposer la « situation d'esprit » de son auteur ; le but était d'« établir *Dieu* » dans une première partie et « *l'Âme* » dans une

---

<sup>59</sup> L'édition dite « de l'Imprimerie nationale » (parce qu'elle sortit des presses de l'Imprimerie nationale) fut la première édition critique des œuvres complètes de Hugo : lancée en 1904, dirigée successivement par Paul Meurice (jusqu'en 1905), Gustave Simon (jusqu'en 1928) puis Cécile Daubray, l'un de ses objectifs était de publier la masse des écrits restés inédits. Elle ne fut complète qu'en 1952 : quarante-cinq volumes. L'éditeur fut d'abord Ollendorff, puis à partir de 1924 Albin Michel prit progressivement le relais. Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat (dir. Franck Laurent), université du Mans, 2018, chapitre 3 « L'édition de l'Imprimerie nationale » (vol. 1, p. 153 sqq.).

<sup>60</sup> « Philosophie », Massin XII, p. 13 pour cette citation et les quatre suivantes.

deuxième partie. Nous renverrons donc aux passages de ce texte en indiquant le numéro de la partie (I ou II) et du chapitre (en chiffre arabe). Une deuxième prose philosophique est proprement un reliquat des *Misérables*. Voici la présentation qu'en donne Yves Gohin : « Procédant, au début de 1862, à d'ultimes additions aux *Misérables*, Hugo a écrit un livre (le septième de la troisième partie) qu'il a intitulé *Les Fleurs*. Il n'en a laissé en fin de compte dans son roman que les chapitres I et II du livre intitulé *Patron-Minette*. Les chapitres III à IX en ont été retirés par lui [...] et il a noté : "Provisoirement je réserve ce livre pour mon travail sur *l'âme*"<sup>61</sup> ». C'est ce qui a conduit l'édition de l'Imprimerie nationale à intituler « L'Âme » cet ensemble de sept chapitres, et l'édition Massin reprend ce titre. Tout en renvoyant aux pages de l'édition Massin (et en indiquant le numéro du chapitre de 3 à 9), nous retiendrons comme Yves Gohin le titre « Les Fleurs » qui est plus rigoureux. Ce titre vient d'un petit fait de la vie carcérale qui sert de point de départ à la réflexion de Hugo : les détenus adressent aux détenues le dessin d'un bouquet qui les représente, chacun espérant que l'une d'elles le choisira pour fiancé, à qui elle se dévouera. La faculté d'aimer persiste au fond des cœurs les plus dégradés, et pour Hugo cela prouve l'âme.

Vient enfin la nébuleuse des proses philosophiques qui ont été désignées, entre autres, comme « marges de *William Shakespeare*<sup>62</sup> ». En voici la liste complète, avec pour chacune la datation plus ou moins hypothétique proposée par Yves Gohin<sup>63</sup>, le nombre de pages dans l'édition Massin, et une brève présentation du contenu :

« **Du Génie** » : (1863. 3 pages) quelle expérience c'est que de lire l'œuvre d'un génie ; il y a des génies, en quoi ils sont extraordinaires.

« **Le Goût** » : (1863. 12 pages) difficulté de définir le goût, qui est compatible avec l'immoralité apparente – mais le goût est une faculté inhérente au génie, une loi interne qu'il ne faut pas soumettre aux règles extérieures et sans valeur des rhétoriques.

« **Utilité du Beau** » : (1863-1864 ?) (7 pages) la beauté d'une œuvre d'art a toujours une puissance civilisatrice, même si l'œuvre ne répond à aucune velléité progressiste + (1 page) les deux sortes de beau, celui qui naît du sentiment du fini et celui qui naît du sentiment de l'infini.

« **Promontorium Somnii** » : (1863) dans une première partie (6 pages), Hugo raconte une observation de la lune au télescope en 1834, guidée par Arago ; spectacle du lever de soleil sur la lune. Dans une deuxième partie (25 pages), prenant pour prétexte le nom d'un des monts de la lune, le *Promontorium Somnii*, i. e. le « promontoire du songe », Hugo médite sur la place du rêve (en un sens plus ou moins strict) dans divers secteurs de la vie humaine.

---

<sup>61</sup> Yves Gohin, *Œuvres complètes* de Victor Hugo, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », vol. *Critique*, 1985, note 17 des notes sur les « Proses philosophiques de 1860-1865 », p. 751.

<sup>62</sup> C'est sous cette étiquette que l'édition Massin, au volume XII, rassemble la plupart d'entre elles.

<sup>63</sup> P. 756 du volume *Critique* de l'édition « Bouquins » (voir ci-dessus la n. 61).

« **Les Génies appartenant au peuple** » : (1863. 8 pages) les génies sont nécessairement engagés, ils veulent le progrès et travaillent au progrès.

« **La Civilisation** » : (1863-1864 ? 11 pages) le processus de civilisation a plusieurs étapes, Hugo consacre quelques pages à l'une d'elles, la monarchie de droit divin ; Napoléon a rendu le service d'endommager le droit divin ; ce que réserve le progrès pour l'avenir.

« **La Question sociale** » : (1863. 2 pages) l'amélioration des conditions d'existence matérielles du peuple ne doit pas faire renoncer au progrès moral, à la liberté : le despotisme s'en tirerait à trop bon compte.

« **Le Tyran** » : (1863 ? 5 pages) il y a des gens qui estiment que la notion de tyran est une exagération ; pourtant le fait tyrannie est visible jusqu'en plein XIX<sup>e</sup> siècle. Le tyran trop petit pour percevoir l'objurgation des génies. Enfin énumération plus générale de faits d'histoire et de civilisation qui accablent le penseur.

« **Les Traducteurs** » : (1863-1864 ? 17 pages) chez Shakespeare comme chez tous les génies tout est voulu, tout est personnel, en particulier le style ; d'où la difficulté de la traduction, et la nécessité pour le traducteur d'être le plus fidèle possible ; malheureusement le goût de l'époque oblige parfois le traducteur à des atténuations. Utilité des traducteurs : ils font communiquer les langues, qui sont des expressions diverses de l'esprit humain. Énigmes de la philologie. Pour le progrès, il est bon que les pays lisent les écrivains les uns des autres : il faut Voltaire contre la théocratie en Angleterre.

« **Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie** » (intitulé « Contemplation suprême » dans l'édition Massin) : (1863-1864 ? 13 pages) le génie a la faculté de connaître les trois sphères de la réalité : humanité, nature, surnaturalisme – qui n'est que « la partie de la nature qui échappe à nos organes<sup>64</sup> ». L'idolâtrie rapetisse le surnaturalisme, le divin, l'infini ; la science positiviste les nie, en cela elle est nihilisme. Mystère de la destinée humaine, mais la faculté de faire le bien ou le mal est un fil dans ce labyrinthe.

« **La Bible. – L'Angleterre** » : (3 pages) autorité morale de la Bible dans la protestante Angleterre – pourtant la Bible est un concentré d'énigmes et une construction discutable.

« **Sur Homère** » : (3 pages) Homère, comme tout poète, rassemble dans son œuvre la science de son temps ; jugements et interrogations des critiques sur Homère ; il n'a pas encore été vraiment traduit en français.

« **À Reims** » : (7 pages) Hugo raconte comment il a passé les quelques jours du sacre de Charles X, en 1825 à Reims, en compagnie de Charles Nodier, qui lui fit découvrir Shakespeare ; autre souvenir de Reims, le 28 août 1838 (naissance du comte de Paris).

« **Beethoven** » : (1 page) génie musical de Beethoven, qui prouve l'âme.

Ces textes sont tous de publication posthume. Les quatre premiers entrent dans la composition d'un *Post-scriptum de ma vie* fabriqué par Paul Meurice et publié comme l'avant-dernier volume d'une série d'œuvres posthumes chez Calmann-Lévy en 1901. L'édition de l'Imprimerie nationale publie à la fois ces quatre textes et les autres, redistribués entre un « Reliquat de *William Shakespeare* » et un nouveau *Post-scriptum de ma vie*, dans un même volume (qui contient aussi *William Shakespeare*) en 1937. Ces éditions, sans rigueur et à la

---

<sup>64</sup> « Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie », Massin XII, p. 112.

limite de la falsification comme nous allons le voir, furent reproduites par les éditions ultérieures avec seulement quelques corrections insuffisantes. Les proses philosophiques des années 1863-1864 soulèvent deux problèmes. Le premier est celui de leur lien exact avec *William Shakespeare*. Comme l'explique Guy Rosa<sup>65</sup>, on a eu beaucoup trop tendance à les éditer comme des « reliquats », des « copeaux<sup>66</sup> » de l'essai de 1864. En réalité, les textes qui méritent d'entrer dans le dossier génétique de *William Shakespeare*, d'après Guy Rosa, sont : principalement « Les Génies appartenant au peuple », parce qu'une note de Hugo indique qu'il a prélevé la partie centrale de ce dossier pour *William Shakespeare* (c'est certainement l'essentiel du livre II, v « Les Esprits et les Masses ») ; « Beethoven », qui suivait à l'origine le dernier paragraphe du chapitre I, II, 4 de *William Shakespeare*<sup>67</sup> ; un morceau du « Tyran » et « La Bible. – L'Angleterre », parce que quelques lignes barrées dans le manuscrit de ces deux proses ont été utilisées dans *William Shakespeare* ; quant aux « Traducteurs », ils contiennent un fragment<sup>68</sup> qui fut d'abord le début du paragraphe 14 (sur Shakespeare) du chapitre I, II, 2 de l'essai de 1864. Les autres textes sont seulement de la même époque d'écriture que *William Shakespeare*. On peut débattre sur la proximité d'idées ou de formulation entre eux et l'essai publié – mais Guy Rosa juge par exemple « La Civilisation » « antérieur et plutôt parallèle que préparatoire à *William Shakespeare*<sup>69</sup> », et c'est la prose philosophique qu'il estime la plus proche, pour la pensée, de l'essai publié. En tout cas, comme ces textes sont écrits en 1863 et 1864, l'appellation « marges de *William Shakespeare* » reste pertinente en ce sens très précis ; on peut parler aussi de proses « périphériques » à *William Shakespeare* ; ces expressions disent bien le degré de parenté flottante qui unifie toute cette prose philosophique, malgré les divergences, malgré la publication de certaines pages et la non-publication des autres. On peut essayer de préciser les

---

<sup>65</sup> Dans son édition génétique de *William Shakespeare*, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo, notice sur le « Reliquat » : <http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/G%C3%A9n%C3%A9tique/Reliquat/Reliquat.htm> (page consultée le 15 juillet 2020).

<sup>66</sup> Hugo écrit le 21 mai 1864 : « J'ai fait le rangement des papiers et le ménage des copeaux qui me restent de mon livre *Shakespeare* » ; Bernard Leuilliot, dans son édition de *William Shakespeare* (Paris, Flammarion, 1973, p. 11), se demande s'« [il s'agit] de ce qu'il est convenu d'appeler les “marges de *William Shakespeare*” ».

<sup>67</sup> Dans ce chapitre, Hugo écrit que « [les génies] donnent aux nations et aux siècles la face humaine » (Massin XII, p. 190) ; mais la série de quatorze génies qu'il vient de parcourir contient un Italien (Dante), un Français (Rabelais), un Espagnol (Cervantès), un Anglais (Shakespeare) et pas d'Allemand. L'éditeur Lacroix s'en était inquiété, il avait proposé Goethe, mais Hugo méprisait Goethe ; il choisit Beethoven pour incarner l'Allemagne (« Quant à l'Allemagne, [...] elle est représentée dans l'art par un homme sublime, égal, quoique dans une catégorie différente, à tous ceux que nous avons caractérisés plus haut. Cet homme est Beethoven », *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 190) mais la belle page qu'il avait écrite sur ce génie musical resta finalement inédite.

<sup>68</sup> « Shakespeare, c'est le sauvage ivre. [...] Ces fleurs prouvent la profondeur » (Massin XII, p. 374).

<sup>69</sup> Édition génétique de *William Shakespeare* en ligne (voir ci-dessus la n. 65), notice sur le « Reliquat ».

dates de rédaction, pour voir de quelle phase d'écriture ou de publication de *William Shakespeare* chaque texte est voisin : Yves Gohin, nous l'avons vu, propose des datations plus ou moins hypothétiques. Mais il y a un deuxième problème, beaucoup plus grave : l'existence même de ces proses en tant que textes composés par Hugo est souvent très fragile, parce qu'elles ont été aménagées voire fabriquées, dans une mesure variable, par leurs premiers éditeurs. Nous n'entrerons pas dans le détail de cette facticité pour chacune ; mais si l'on en croit Jacques Cassier<sup>70</sup>, « Les Traducteurs » n'amalgament pas moins de dix fragments distincts, « Le Goût » en amalgame huit, « Le Tyran » trois, etc. Les titres de ces textes souffrent du même déficit d'autorité : « à l'exception de *Promontorium somnii* ils ont tous été attribués arbitrairement par les éditeurs », écrit Guy Rosa, et « le plus souvent, Hugo n'est pas leur auteur<sup>71</sup> » (c'est le cas pour « La Civilisation », « La Question sociale », « Le Tyran », « Les Traducteurs »). Nous nous contenterons de l'avoir signalé ici, et dans la suite de cette thèse nous utiliserons les titres traditionnels sans chercher par des raffinements typographiques à indiquer leur degré de facticité exact. Que ces proses philosophiques soient souvent des reconstructions ne nous empêchera pas de les étudier, nous nous garderons seulement de commenter leur *composition* comme si elle était hugolienne ; que cette prose n'ait pas été retenue par Hugo dans une œuvre publiée de son vivant ne nous gênera pas non plus, puisque nous n'étudions pas la pensée de Hugo elle-même (si tant est qu'il en existe un état définitif) mais la façon dont elle s'écrit, dont elle se cherche en s'écrivant.

## État de la question

Du vivant de Hugo, deux tendances critiques se dessinèrent rapidement. Certains signalèrent comme un fait remarquable l'écriture métaphorique de la pensée hugolienne, par exemple le philosophe Pierre Leroux dès 1829, et plus tard Baudelaire admira la portée en soi philosophique du recours à la métaphore chez l'auteur des *Contemplations*<sup>72</sup>. Mais beaucoup

---

<sup>70</sup> Qui s'est attelé à une édition critique du manuscrit 24 776, manuscrit de ce que l'Imprimerie nationale a publié comme le « Reliquat » de *William Shakespeare* : manuscrit *fabriqué* en 1937 par les éditeurs de l'Imprimerie nationale pour correspondre à ce « Reliquat » publié. Voir la notice de cette édition critique de Jacques Cassier en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Default\\_Oeuvres.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Oeuvres.htm) (page consultée le 15 juillet 2020).

<sup>71</sup> Édition génétique de *William Shakespeare* en ligne (voir ci-dessus la n. 65), notice sur le « Reliquat ».

<sup>72</sup> Pierre Leroux (1797-1871), journaliste libéral dans le journal littéraire *Le Globe* qu'il avait fondé en 1824, adhéra en 1830 au mouvement saint-simonien puis rompit avec lui en 1831. Il fut par la suite une figure importante du socialisme utopique. Député socialiste sous la Seconde République, il fut exilé après le coup d'État de 1851. Sur son article « Du style symbolique », publié dans *Le Globe* du 8 avril 1829, voir notre

d'autres critiques invoquèrent ce triomphe de la figure pour accabler Hugo, pour se moquer d'une absence de pensée plus ou moins bien dissimulée par le feu d'artifice des images<sup>73</sup>. Cette déclinaison précise d'un lieu commun hugophobe classique – la verbosité creuse – se trouve encore au XX<sup>e</sup> siècle<sup>74</sup>.

La question fut abordée avec une complexité et une ambivalence nouvelles à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par le philosophe néo-kantien Charles Renouvier, qui réunit dans deux volumes, *Victor Hugo, le poète* (1893) et *Victor Hugo, le philosophe* (1900), des articles publiés d'abord dans *La Critique philosophique*<sup>75</sup>. La métaphore hugolienne, pour Renouvier, *est et n'est pas* un mode de pensée, une figure philosophique. Elle n'en est pas une, parce que Hugo est un adepte de la « méthode imaginative » : là où les poètes « rationnels » pensent et mettent leur pensée en vers, Hugo laisse chaque rime lui suggérer l'image du vers prochain. Ainsi ses idées « ne sont pas sans raison » mais « leur raison déterminante est la rime, à la faveur des images qu'elle suggère<sup>76</sup> » : la métaphore est un rouage dans un processus de production du sens insuffisamment réfléchi. Néanmoins, considérée sous un autre angle, elle est bien porteuse d'une pensée, d'une philosophie : les métaphores et tout particulièrement les personifications sont chez Hugo la marque d'un génie mythologique, qui implique une option philosophique, le *réalisme*, autrement dit le fait de considérer les abstractions comme des substances et des acteurs. Encore Renouvier ne reconnaît-il pas toujours à la mythographie hugolienne une profondeur philosophique ; et de toute façon, le réalisme n'est pas la bonne option, et Hugo, lorsqu'il sent la vérité avec plus de justesse, se rallie à l'option opposée, le

---

chapitre 1 p. 51-55. Charles Baudelaire, « Victor Hugo », article publié dans *La Revue fantaisiste* du 15 juin 1861 ; voir sur cet article notre chapitre 4 p. 196.

<sup>73</sup> Ferdinand Brunetière écrit, dans un article sur le *Théâtre en liberté* publié dans *La Revue des Deux Mondes* du 1<sup>er</sup> mai 1886 : « dans la plupart des hommes, et des poètes même, tandis que l'imagination n'est pas tellement prépondérante, n'exerce pas si tyranniquement l'empire qu'elle n'admette avec elle au partage le sens commun, la raison, la logique ; Victor Hugo, dans notre littérature, est peut-être le seul poète qui n'ait jamais reconnu d'autre loi ni subi d'autre servitude que celle de son imagination. Tandis que tous les autres, et, – sans parler de nos classiques, – Lamartine, Musset, Vigny dans ce siècle même, selon l'antique tradition de la race, achèvent, réalisent, éclairent l'idée par l'image ; Hugo, seul, n'a jamais pensé qu'autant qu'il imaginait, et, comme c'est la rime qui fait la raison de ses vers, de même, jusque dans sa prose, on peut dire littéralement que c'est l'image qui crée l'idée. Aussi, n'en donne-t-elle souvent que le fantôme, l'illusion, le mirage, et l'on s'étonne également que quelques-uns de ses plus beaux vers, quand on les presse, contiennent au fond si peu de sens, et qu'au contraire, dans une image étrange, inattendue, grandiose, il réussisse parfois à enfermer tant de pensée » (p. 216).

<sup>74</sup> André Gide, dans la préface de son *Anthologie de la poésie française* (1949), commente ainsi des vers de « *Mugitusque boum* » où fleurit la métaphore (*LC*, V, 17, v. 31-33) : « Quels vers admirables ! Imagine-t-on rien de plus beau, de plus glorieux... et de plus vide ? » (Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1949, p. XXXII).

<sup>75</sup> Voir l'article de Claude Millet, « Le philosophe et le poète : Charles Renouvier lecteur de Victor Hugo », *Romantisme*, n°88, 1995, p. 101-113, sur lequel nous nous appuyons ici.

<sup>76</sup> Charles Renouvier, *Victor Hugo, le poète*, Paris, Armand Colin, [1893] 1900 (3<sup>e</sup> édition), chapitre 5 « Les vices de la méthode imaginative », p. 72. Cité par Claude Millet, art. cit., p. 105.

*personnalisme*. Mais Renouvier a tout de même su envisager la charge philosophique des métaphores hugoliennes ; en la liant à la notion de mythologie, il était novateur et s'assurait une postérité. En 1904 et 1905, *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo* (en deux tomes) d'Edmond Huguet ne furent guère plus qu'un répertoire thématique des analogies hugoliennes, étudiées comme relevant d'un art visuel<sup>77</sup>. Mais Léon Émery, en 1939, sut retrouver la profondeur philosophique des métaphores hugoliennes, du moins dans les chapitres de son livre<sup>78</sup> qui traitent la période de l'exil ; et lui aussi fit passer le lien entre métaphore et pensée par la notion de mythe ; « Pour *La Légende des siècles* (Première Série), *Dieu* et *La Fin de Satan*, Émery relève en outre le dynamisme des figures et la force vitale qui parcourt toutes les choses, et les met en rapport avec le progressisme historique et métaphysique de Hugo, son animisme universel, et sa "certitude que tout est à la fois réalité et signe, objet et symbole"<sup>79</sup> ». Quelques années plus tard, Charles Baudouin s'intéressait à la profondeur psychanalytique des métaphores hugoliennes<sup>80</sup> ; de nouveau, la notion de mythe (personnel) était convoquée. En 1963, Pierre Albouy vient donc couronner une tradition inaugurée par Renouvier : la « création mythologique » hugolienne naît à l'interface d'une imagination et d'une « idéologie<sup>81</sup> » – d'une pensée – et les métaphores ne sont pas la moindre partie de cette création mythologique.

Il est impossible, quand on étudie Hugo, de rester aveugle à son utilisation de la métaphore ; mais à part l'étude d'Edmond Huguet susmentionnée, il n'est pas, à notre connaissance, d'ouvrage qui se soit concentré sur ce seul objet. Il y a eu, certes, des études consacrées à une occurrence métaphorique précise<sup>82</sup>, ou à un motif<sup>83</sup> ou un ensemble de

---

<sup>77</sup> Le premier tome porte sur *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, Hachette, 1904), le second tome sur *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo* (Paris, Hachette, 1905).

<sup>78</sup> Léon Émery, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, Lyon, Imprimerie Audin, 1939. Voir sur ce livre Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, vol. 1, « L'image, entre style et philosophie (Léon Émery) », p. 490-495.

<sup>79</sup> Jordi Brahamcha-Marin, *op. cit.*, vol. 1, p. 491-492.

<sup>80</sup> Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo* [1943], Paris, Armand Colin, « U2 – Mythes », 1972. Sur ce livre voir Jordi Brahamcha-Marin, *op. cit.*, vol. 1, p. 477-483.

<sup>81</sup> « Une tournure, une qualité, une nature d'imagination, s'assimilant des éléments merveilleux et mythiques très divers et s'appliquant à une idéologie politique et religieuse, voilà en quoi consisterait la création mythologique chez Victor Hugo ». Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 495.

<sup>82</sup> Franck Laurent, dans *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008), consacre plusieurs pages à la métaphore du peuple océan dans le monologue de Don Carlos à la scène IV, 2 d'*Hernani* : voir à ce sujet la n. 117 de notre chapitre 9, p. 526.

<sup>83</sup> Agnès Spiquel, étudiant la présence d'Isis chez Hugo, n'oublie pas l'utilisation métaphorique de cette figure (*La Déesse cachée : Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1997). Françoise Chenet-Faugeras signe un article sur « La montagne, métaphore de la création poétique chez Hugo » (*Montagnes imaginées, montagnes représentées : nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, André Siganos

motifs<sup>84</sup> métaphoriques. Les images hugoliennes ont eu droit à quelques pages dans des travaux consacrés plus largement aux images des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>85</sup>. D'autres critiques n'ont étudié les métaphores qu'au prisme d'un certain thème<sup>86</sup>, ou d'une certaine disposition du génie créateur hugolien : la fantaisie pour Jean-Bertrand Barrère, l'imagination mythologique pour Pierre Albouy, la contemplation pour Jean Gaudon<sup>87</sup>. Ce dernier raconte qu'il a d'abord voulu étudier « l'image poétique », c'est-à-dire les figures d'analogie chez Hugo, avant qu'une conférence de Bachelard ne le conduise à adopter une conception beaucoup plus large de l'image, comme représentation imaginaire en général<sup>88</sup>. À des degrés divers, la métaphore semble avoir ainsi taraudé de nombreux hugoliens sans devenir l'objet central et précis de leurs travaux.

Cette attention partielle ou dispersée a produit un certain déséquilibre du savoir critique sur la métaphore chez Hugo : un primat du thématique au détriment du formel. On trouve cependant chez certains des critiques susmentionnés des remarques fort justes sur la forme métaphorique au sens le plus large du terme, – sur la *manière* de la métaphore hugolienne, abstraction faite (autant que possible) de ses motifs. Dans la section qu'il consacre à la « mythologie verbale » de Hugo, Pierre Albouy décrit « cette logique de l'imagination qui organise images et personnifications et anime leurs groupements, de façon à les transformer en petits mythes<sup>89</sup> » ; elle repose, selon lui, sur un dynamisme – une propension à multiplier les motivations pour développer l'image, – sur une tendance à traiter les comparants avec réalisme, sur un tropisme de la personnification, qui se voit prêter des actions, sur l'invention d'apologues à partir des images ; tandis que la fameuse métaphore *maxima* crée des réalités

---

et Simone Vierne (dir.), Grenoble, ELLUG, 2000). Hugo est l'un des auteurs étudiés par Marie Blain-Pinel dans *La mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003) et par Laurent Jenny dans *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin, « L'extrême contemporain », 2008. Lise Revol-Marzouk s'est intéressée à la métaphore du sphinx dans *Les Travailleurs de la mer (1866) (Le Sphinx et l'Abîme : sphinx maritimes et énigmes romanesques dans « Moby Dick » et « Les Travailleurs de la mer »*, Grenoble, ELLUG, 2008).

<sup>84</sup> David Charles s'est intéressé aux métaphores du travail et de la technique : *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, PUF, « Écrivains », 1997.

<sup>85</sup> Philippe Dufour, *La Littérature des images*, Genève, La Baconnière, 2016.

<sup>86</sup> Par exemple Claude Rétat, *X, ou Le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS éditions, 1999.

<sup>87</sup> Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, vol. 1 1802-1851 (1949), vol. 2 1852-1885 (1960), vol. 3 *Thèmes et motifs* (1950). Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*. Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation : l'œuvre poétique de Victor Hugo des « Misères » au « Seuil du gouffre »*, 1845-1856, Paris, Flammarion, 1969 (rééd. Paris, Honoré Champion, 2003).

<sup>88</sup> Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 14-16.

<sup>89</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 151.

fabuleuses par fusion. Jean Gaudon, cherchant à montrer dans son dernier chapitre comment l'écriture poétique hugolienne mime le réel, écrit de belles pages sur l'énumération, l'accumulation, la prolifération verbale au cours de la genèse du texte, et il conclut : « le cadre idéologique dans lequel s'inscrit le poème cède à la pression des images. Rompant les lignes trop sages, l'argumentation schématique, l'image libérée devient le moteur principal du poème et lui impose des lois qui ne sont plus celles de la logique<sup>90</sup> ». Retour regrettable, peut-être, d'une opposition abusive entre la « pression des images » et la pensée ; mais juste perception de ce que nous appellerons au chapitre 12 le flux des images dans l'écriture contemplative. Dans le reste de son livre, Jean Gaudon a sur les métaphores une perspective essentiellement thématique, quand il ne fait pas la biographie de la création poétique hugolienne ; Jean-Bertrand Barrère procède de même ; nous voudrions livrer une étude plus poéticienne de la métaphore dans l'écriture de la pensée hugolienne. Plus récemment, Judith Wulf a apporté sur ce sujet une contribution stylistique : dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, elle aborde à plusieurs reprises la métaphore et l'image, montrant qu'elles permettent une donation concrète et sensible de l'idée, mais aussi qu'elles ne reposent pas toujours sur un rapport d'analogie évident entre le comparant et le comparé<sup>91</sup>. L'objet de cet ouvrage reste toutefois l'écriture romanesque en général ; de même, Myriam Roman, dans un livre sur le roman philosophique hugolien, avait consacré plusieurs pages à la métaphore pensive<sup>92</sup> ; mais la métaphore à elle seule mérite toute une étude.

Notre travail s'inscrit évidemment dans le sillage d'études nombreuses qui ont porté sur des objets en rapport étroit avec la métaphore hugolienne : par exemple, des études sur la vision chez Hugo<sup>93</sup>, les travaux de Claude Millet sur le légendaire, sur le romantisme et sur l'antiromantisme (en matière de style notamment)<sup>94</sup>, ou encore récemment l'ouvrage de

---

<sup>90</sup> Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, p. 390-391.

<sup>91</sup> Judith Wulf, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo : le partage et la composition*, Paris, Classiques Garnier, 2014, respectivement p. 64 et alentour, et p. 145 et alentour.

<sup>92</sup> Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Honoré Champion, 1999. M. Roman s'intéresse par exemple à la mise en image des faits de conscience, ou encore à la circulation des motifs ayant à la fois une existence diégétique et une valeur métaphorique. Selon elle, la métaphore hugolienne provoque une levée des frontières qui compartimentent le réel, une dilatation du sens, qui s'accordent avec la pensée hugolienne de l'immanence.

<sup>93</sup> Outre Léon Émery, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, mentionné *supra*, voir Michael Riffaterre, « La Vision hallucinatoire chez Victor Hugo », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971 ; *L'Œil de Victor Hugo*, Pierre Georgel, Delphine Gleizes, Stéphane Guégan, Ségolène Le Men, Guy Rosa et Nicole Savy (dir.), Paris, Édition des Cendres, Musée d'Orsay, 2004 ; et en particulier, dans ce recueil, la contribution de Myriam Roman, « La ressemblance : être et ne pas être, "être comme"... ».

<sup>94</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, éd. cit. ; *L'Esthétique romantique : une anthologie*, Paris, Pocket, « Agora Les Classiques », 1994 ; *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolution-*

Didier Philippot sur le possible, qui prolonge des travaux plus anciens sur la métaphysique hugolienne<sup>95</sup>. Nous le disions à l’instant, en consacrant toute une thèse à l’écriture métaphorique de sa pensée, nous avons voulu éclairer particulièrement la *manière* de Hugo dans ce qu’elle a de plus formel ; cependant nous n’avons pas écrit une thèse de stylistique. Nous avons dit des choses sur le style de Hugo, sans aucun doute, mais nous ne nous y sommes pas limité ; l’un des axes majeurs de notre méthodologie a été l’analyse *logique* des métaphores, de leur motivation, dont nous avons essayé de tirer des conclusions d’ordre esthétique et poétique.

## Plan de la thèse

Pour comprendre l’usage de la métaphore dans l’écriture de la pensée hugolienne, nous devons d’abord étudier la pensée hugolienne de la métaphore, – ou du moins la reconstituer à partir de ses fragments, épars dans des réflexions sur divers ordres de réalités : la littérature, le peuple et l’homme en général, le monde et son mystère. C’est pourquoi notre premier chapitre portera sur la rhétorique et l’esthétique hugoliennes de la métaphore ; notre chapitre 2 sur l’anthropologie, la sociologie et la linguistique ; nos chapitres 3 et 4 sur la métaphysique, avec un premier volet consacré à la vision – forme ou figure de la pensée confrontée au mystère – et un deuxième volet consacré à l’idée d’universelle analogie.

La deuxième partie de notre travail, beaucoup plus longue, étudie l’écriture métaphorique de la pensée chez Hugo ; elle suit un mouvement, effectue un parcours où l’on peut distinguer trois moments. Nous avons d’abord voulu étudier le rôle de la métaphore aux différents échelons de la logique et de l’épistémologie, en partant de l’échelon le plus élémentaire pour arriver au plus complexe : le concept, la proposition, le raisonnement. Nos chapitres 5, 6, 7 et 8 suivent à peu près cette succession. Nous n’avons pu circonscrire l’étude de la conceptualité métaphorique à un seul chapitre : ce sujet, ainsi formulé, nous est apparu difficile à saisir et à enfermer ; ses différentes facettes sont traitées par plusieurs chapitres. En particulier, plus le concept est concept d’un objet *concret, précis*, dont on cherche à connaître le fonctionnement, plus la métaphore joue un rôle modélisateur : la modélisation, qui nous fait quitter la pure

---

*naire*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Références », 2007 ; « Le jargon romantique », in *Politiques antiromantiques*, études réunies par Claude Millet, Paris, Classiques Garnier, 2012.

<sup>95</sup> Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible : essai sur l’ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, 2017. Prolonge l’étude d’Yves Gohin *Sur l’emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes, 1968.

logique pour l'épistémologie, devait faire l'objet d'un chapitre important parmi ces premiers chapitres sur les opérations intellectuelles fondamentales – c'est notre chapitre 7. Le chapitre 5 étudie la représentation métaphorique de la conceptualité chez Hugo. Pour l'échelon de la proposition, nous avons consacré le chapitre 6 à la formulation métaphorique et à son corrélat capital, la reformulation métaphorique. Enfin, pour l'échelon du raisonnement, le chapitre 8 est consacré aux arguments et aux stratégies argumentatives métaphoriques : il vient après le chapitre sur la modélisation car celle-ci est souvent censée fonder l'argumentation métaphorique.

Le chapitre 8 joue le rôle d'une charnière dans notre plan. Dernier terme de cette première progression suivant un échelonnement logique et épistémologique, il est aussi le premier terme d'une nouvelle séquence sur l'argumentation, qui comporte trois autres chapitres : car il s'avère que l'argumentation métaphorique existe hors des cadres discursifs argumentatifs – il y a des métaphores intrinsèquement argumentatives. À partir de cette notion, nous proposons un triptyque plus thématique<sup>96</sup> que les chapitres précédents, qui ouvre la question des registres et des genres de la pensée métaphorique : le chapitre 9 examine les métaphores qui éclairent (*arguunt*) le mal ; le chapitre 10, les métaphores qui ridiculisent ; en somme, deux chapitres sur la dévalorisation métaphorique, suivis d'un unique mais volumineux chapitre sur l'opération contraire, sur les métaphores qui exaltent, qui disent la grandeur (chapitre 11).

Après cette séquence sur l'argumentation, fort des aperçus nouveaux qu'elle nous aura donnés sur le rôle des métaphores chez Hugo, nous pourrions ouvrir un chapitre capital, qui répondra, de l'autre côté de la séquence argumentative, au chapitre 7 sur la modélisation : le chapitre 12 montrera ce qu'apporte la métaphore à l'écriture de la pensée quand elle cesse d'être modélisatrice, quelle figuration plus ou moins gratuite et quelle fabulation elle permet de déployer. Étudier cette fabulation, ce sera commencer l'étude de la mythographie métaphorique au sens le plus large, une étude qui se poursuivra au chapitre 14 avec un long développement sur la métaphorisation des mythes traditionnels : le chapitre 14 sera consacré plus généralement à l'exploitation métaphorique de l'érudition hugolienne, citations, connaissances historiques, souvenirs littéraires, idées théologiques, etc. Mais en guise de préalable à ce dernier chapitre, nous aurons auparavant consacré tout un chapitre 13 à la métaphorisation,

---

<sup>96</sup> Nous avons saisi, autant que possible, les occasions de revenir au thématique à partir du formel : c'est ainsi, par exemple, que le chapitre 7 sur la modélisation contient une section sur les métaphores naturelles-scientifiques.

et plus précisément aux divers phénomènes de glissement dont le principe commun est le suivant : Hugo évoque une chose littéralement pour en faire un usage métaphorique.

Opérations fondamentales de la pensée dans le discours, construction d'une vision orientée des choses, solidification des images et récupération symbolique de la tradition : à travers ces trois moments la métaphore apparaîtra de plus en plus pouvoir de penser par la fiction.



**Première partie :**  
**La pensée hugolienne de la**  
**métaphore**



## Chapitre 1. Rhétorique et esthétique de la métaphore

La métaphore est à l'origine un objet de la rhétorique et de la poétique telles qu'elles se dessinent chez Aristote, c'est-à-dire des *technai* qui enseignent comment être un bon orateur ou un bon poète, qui donnent les règles du bien écrire pour l'un comme pour l'autre : notre étude de la pensée hugolienne de la métaphore commencera donc par la pensée des arts du langage, c'est-à-dire essentiellement de la littérature. Le terme de rhétorique convient mal pour décrire cette pensée hugolienne, tant elle s'écarte à la fois de la posture *prescriptive* et, en fait de discours descriptif, de la *taxinomie* des parties et des ressources de l'art, qui dessinent le visage traditionnel de la rhétorique. Si nous conservons ce terme, c'est pour désigner à la fois le discours de Hugo sur la rhétorique, la façon dont il inverse ses enseignements habituels et la réponse qu'il apporte à certaines de ses problématiques, – qui sont parfois sur la frontière avec la *grammaire*, c'est-à-dire avec la *linguistique*, comme la question de la forme et du sens. Cette rhétorique à la Hugo, ou telle que la traitent les créateurs au XIX<sup>e</sup> siècle, érige des principes qui seront fondateurs pour la discipline *stylistique*, encore à naître. Nous complétons ce mot *rhétorique* et nous le mettons en tension avec celui d'*esthétique* : ce que nous étudierons, c'est bien la pensée de Hugo dans ce domaine de la philosophie, fondé au XVIII<sup>e</sup> siècle, qui s'intéresse à la fois à l'artiste, à sa psychologie, à ses facultés créatrices, – à l'œuvre d'art, à ce qui fait d'un objet une œuvre d'art, – et à la réception de l'œuvre, au sentiment du beau, et à l'attitude qui doit être celle du critique. On pourrait parler aussi de *poétique*, en un sens moins aristotélien et plus contemporain, pour désigner la focalisation hugolienne de l'esthétique sur le poète et la création littéraire.

On s'emploiera donc à reconstituer la rhétorique et l'esthétique hugoliennes de la métaphore, – à la reconstituer, parce que cette pensée n'existe pas sous la forme d'une doctrine autonome, développée complètement en un ou plusieurs endroits. Elle est faite de fragments épars qui appartiennent à des réflexions toujours plus générales : sur la rhétorique, sur la critique, sur le style des grands écrivains, sur la question de la forme et du sens, sur l'imagination dans la création poétique. À chaque fois la métaphore y est abordée sous un angle de vue particulier. Elle n'est parfois même pas mentionnée dans des parties du discours hugolien que nous étudierons pourtant parce qu'elles ont des implications fortes pour notre objet. Mais le retour, et même la récurrence de la question de la métaphore à chaque fois que certains sujets sont abordés, prouvent que cette figure a bien pour Hugo une importance

particulière. On verra que cette importance s'explique en partie par un phénomène de réflexion provoquée : la métaphore abondait naturellement sous la plume de Hugo, elle attira l'attention et les critiques, et ce sont ces critiques qui firent entrer davantage la métaphore comme figure de style dans le champ de vision de la pensée hugolienne.

## Le savoir sur la métaphore au XIX<sup>e</sup> siècle et chez Hugo

Jean Molino, Françoise Soublin et Joëlle Tamine écrivent dans « Problèmes de la métaphore », l'article qui introduit le numéro de la revue *Langages* consacré à cette figure :

Avec le Romantisme se produit une véritable mutation dans l'histoire de la métaphore, mutation d'autant plus importante qu'elle ouvre l'ère dans laquelle nous vivons encore ; car, par l'intermédiaire de I. A. Richards et de son modèle interactionnel, c'est la conception romantique de la métaphore – celle de Coleridge – qui triomphe aujourd'hui dans l'analyse rhétorique et linguistique.

La vision de l'homme et du monde se transforme et donne à la métaphore un sens nouveau. En premier lieu, le langage n'est plus considéré comme un vêtement de la pensée, qui peut la mouler de façon plus ou moins étroite, mais dont la fonction est de l'habiller : pour un classique, le langage ne se définit et n'a de valeur que par rapport à une pensée qui lui préexiste. Pour un romantique, en revanche, le langage est doté d'un fonctionnement autonome : il est une faculté productrice, une *energeia* et non un simple *ergon*. En second lieu et parallèlement, l'esprit n'est pas une faculté passive d'enregistrement des phénomènes, c'est une activité de création : l'esprit n'est plus vu comme un *miroir*, mais comme une *lampe*, une source de lumière qui anime et illumine le monde<sup>1</sup>. Aussi la métaphore, l'image, le symbole ne sont-ils plus le résultat d'une pure et simple association des idées, conçue selon le modèle empiriste, qui lierait deux objets caractérisés par une ressemblance objective ; c'est le moi du poète qui crée la ressemblance et impose ses lois au monde des phénomènes. Il ne s'agit pas du moi passif et raisonnable de l'homme des Lumières, mais d'un moi dont l'activité associe étroitement émotion et connaissance productive. C'est qu'à côté de l'entendement qui analyse, sépare et distingue, existe une faculté qui synthétise, rassemble et rapproche selon les lois de l'analogie. Qu'on l'appelle Raison – opposée à l'Entendement – ou Imagination – que Coleridge oppose à *Fancy* –, cette faculté est à l'œuvre aussi bien dans la perception (imagination primaire de Coleridge) que dans le langage qui, à l'origine, est langage métaphorique. La métaphore unit ce qui est à la fois semblable et dissemblable : elle est la forme même de la connaissance créatrice qui fait la synthèse du divers et unit semblables et contraires dans une totalité organique et vivante. La métaphore permet de passer de l'homme au monde, du visible à l'invisible, du microcosme au macrocosme<sup>2</sup>.

Examinons maintenant les exemples qui sont donnés pour illustrer cette conception nouvelle de la métaphore au XIX<sup>e</sup> siècle. Molino, Soublin et Tamine citent un passage de Friedrich Schlegel qui exalte l'harmonie et l'unité du « grand poème » du monde – mais rien n'y est dit

---

<sup>1</sup> Ici Molino, Soublin et Tamine renvoient à M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York, Oxford University Press, 1953.

<sup>2</sup> Jean Molino, Françoise Soublin, Joëlle Tamine, « Présentation : Problèmes de la métaphore », *Langages* n°54, 1979, p. 15-16.

explicitement de la métaphore<sup>3</sup>. Les mêmes auteurs citent un extrait du *Manifeste symboliste* de Jean Moréas qui montre qu'à la fin du siècle « la métaphore et sa contrepartie, le symbole, sont toujours au centre de l'art poétique<sup>4</sup> ». Claude Millet écrit qu'avec le romantisme,

L'analogie n'est pas une périphrase qui masque le mot propre, ni le transfert poétisant des qualités d'une chose à une autre, ni une figure ornementale et arbitraire : en elle se découvrent les liens sacrés qui font correspondre Tout à Tout ; par elle l'homme « traverse des forêts de symbole », dont le poème est le réfléchissement,

à l'appui de quoi elle cite des vers de l'abbé Constant et de Baudelaire sur l'univers tissé de correspondances, un passage en prose de Hugo expliquant que la Création se tient par les rapports de comparaison entre les choses ; un vers de Baudelaire sur « le langage des fleurs et des choses muettes », un vers de Hugo sur la nature « hiéroglyphe énorme » ; et l'article de Baudelaire sur Gautier, qui est un grand poète grâce à « une immense intelligence innée de la *correspondance* et du symbolisme universels, ce répertoire de toute métaphore »<sup>5</sup>. Donc, indéniablement, les romantiques ont développé ou popularisé des idées sur *le monde* (unifié par l'universelle analogie), sur *la poésie* (essentiellement métaphorique) et sur les *facultés intellectuelles et créatrices* (en particulier l'imagination), qui ont donné une *valeur nouvelle* et un *sens nouveau* à l'écriture métaphorique ; nous reviendrons dans ce chapitre et les trois suivants sur la présence de ces idées chez Hugo ; mais entre ces idées et, à la lettre, une conception nouvelle de la métaphore, il y a une différence. Ironiquement, le propos de Moréas cité dans « Problèmes de la métaphore » contredit la nouvelle conception linguistique de la métaphore que Molino, Tamine et Soublin font naître au XIX<sup>e</sup> siècle : « la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible », « l'Idée [...] ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures », écrit Moréas, alors que censément depuis le romantisme « le langage n'est plus considéré comme un vêtement de la pensée, qui peut la mouler de façon plus ou moins étroite, mais dont la fonction est de l'habiller ». Il faut

---

<sup>3</sup> « Nous tous n'avons et ne pouvons avoir d'autre objet, d'autre sujet d'activité et de joie, que le grand poème unique de la divinité, dont nous sommes une part et la fleur – la Terre. Entendre la musique de ses rouages infinis, comprendre la beauté de ce poème, nous le pouvons, parce que nous sommes aussi une particule du poète : parce qu'une étincelle de son esprit créateur vit en nous ». Cité par Molino, Soublin et Tamine, art. cit., p. 16.

<sup>4</sup> Molino, Soublin et Tamine, art. cit., p. 16. Voici le passage qu'ils citent du *Manifeste symboliste* : « Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité, de la description objective, la poésie symboliste cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets, ne sauraient se manifester eux-mêmes : ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales ».

<sup>5</sup> Claude Millet, *Le Romantisme*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Références », 2007, p. 303-304.

donc se garder des généralisations abusives. Mais il est certain, nous le verrons dans ce chapitre, qu'un Hugo par exemple a été amené à affirmer l'intraductibilité foncière de la métaphore, ou qu'un Pierre Leroux (comme l'a bien vu Claude Millet<sup>6</sup>) a touché du doigt la richesse de signification propre à cette figure. À la même époque, la rhétorique ne semble pas avoir renouvelé la théorie de la métaphore<sup>7</sup>. Dans la chronologie établie par Ricœur et par Molino, Tamine et Soublin, I. A. Richards est le premier à proposer explicitement une conception interactionnelle de la métaphore : sa *Philosophy of Rhetoric* est publiée en 1936<sup>8</sup>. Françoise Soublin, dans sa longue contribution à l'*Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne* dirigée par Marc Fumaroli, juge « décevante » la partie théorique de la rhétorique des professeurs et des manuels au XIX<sup>e</sup> siècle, et n'a rien de neuf à signaler concernant la métaphore ou les tropes<sup>9</sup> : c'est la grammaire et la rhétorique du XVIII<sup>e</sup> siècle qui se trouvent reprises ou réarrangées<sup>10</sup>.

Quel pouvait bien être le *savoir* de Hugo sur la métaphore, c'est-à-dire sa connaissance des discours disciplinaires – grammaire et rhétorique – qui concernaient cette figure ? Sans doute principalement le savoir qu'il avait appris au cours de ses études, quelque peu étendu peut-être par son expérience subséquente de la vie littéraire. Bernard Le Drezen, dans *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine*, s'est déjà interrogé sur le contenu de la formation rhétorique de Hugo et sur ce qu'il en a gardé<sup>11</sup>. Comme il le rappelle, Hugo est scolarisé dans les années

---

<sup>6</sup> Claude Millet, *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, Paris, Pocket, 1994, p. 176 et 192-199, et *Le Romantisme*, p. 305.

<sup>7</sup> Cf. Éric Bordas, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, « Études littéraires. Recto-verso », 2003, p. 45 : « De 1830 à 1960 environ, il n'est pas exagéré de dire que la théorie de la métaphore ne fut pas radicalement revue et bouleversée. Si l'histoire de la rhétorique, en revanche, prenait un virage définitif, en particulier avec la question de son enseignement, la métaphore, en tant que figure, restait présentée comme un trope ornemental fonctionnant comme une comparaison raccourcie, faisant de son obscurité même son principal attrait poétique et sa supériorité ».

<sup>8</sup> Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 100, et Molino, Tamine et Soublin, art. cit., p. 15.

<sup>9</sup> Françoise Douay-Soublin, « La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Marc Fumaroli (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 1116-1168. F. Douay-Soublin rappelle dans ce chapitre (p. 1073 et 1075) et dans « 13 → 30 → 3 » (*Langages* n°54, 1979, p. 42) que la thèse de « La Rhétorique restreinte » hasardée par Gérard Genette en 1970 – l'idée qu'au XIX<sup>e</sup> siècle la rhétorique se serait restreinte au seul pré carré des figures, et ce dernier à la triade métaphore-métonymie-synecdoque – ne tient pas : sur les 250 ouvrages recensés par F. Douay-Soublin et ses étudiants, cinq seulement se restreignent aux figures, dont les deux manuels de Pierre Fontanier ; et chez ce dernier, la réduction du domaine des tropes à la triade métaphore-métonymie-synecdoque n'est pas une originalité, mais la répétition du geste de Beauzée dans l'article « Tropes » de l'*Encyclopédie* (1765).

<sup>10</sup> Sur la science de la métaphore au XVIII<sup>e</sup> siècle, ou du moins sur un représentant de cette science, Dumarsais, voir l'introduction p. 10-11 et p. 17 n. 35.

<sup>11</sup> Bernard Le Drezen, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine : pratiques et théorie de la parole publique chez Hugo*, Paris, L'Harmattan, « Langue & parole », 2005, p. 45-51.

qui suivent le retour de la rhétorique dans les collèges sous l'impulsion de Napoléon. Une fois qu'il a su lire et écrire en français, notre futur poète a été mis à l'étude du latin (mais non du grec) : il a très vite pu lire dans le texte les poètes, les orateurs et les historiens romains. Impossible qu'il n'y ait pas rencontré des métaphores, et il a sans doute reçu alors ses premières explications professorales du phénomène. Lors de ses années de collège<sup>12</sup>, on lui a enseigné une rhétorique à orientation pratique : on lui a appris à composer des discours et des narrations en latin et en français, des vers en latin seulement ; cela passait, certes, pas l'étude des modèles et par des exercices, mais aussi d'abord par l'enseignement théorique des préceptes. En ce début du XIX<sup>e</sup> siècle, les manuels utilisés sont surtout ceux hérités du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ils ont généralement une section qui traite des figures ; certains leur sont même entièrement consacrés. Le *Traité des tropes* de Dumarsais (1730, 4<sup>e</sup> édition en 1787) est approuvé par l'Université pour l'usage des collèges de 1803 à 1822 (date à laquelle il est supplanté par celui de Fontanier) et son succès est tel qu'on en tire des abrégés, comme celui de l'abbé Ducros (80 pages) en 1817<sup>13</sup>. Parmi les noms qui incarnent dans *Les Contemplations* la rhétorique répressive et détestée, deux sont des grands noms de la théorie des tropes au XVIII<sup>e</sup> siècle : Dumarsais précisément, et Beauzée, qui rédigea pour l'*Encyclopédie* les articles « Tropes » et « Métaphore » ; Hugo ne mentionne aucun nom plus récent que celui de La Harpe<sup>14</sup>. C'est donc une fois de plus à la science du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'on est renvoyé. On voit ici et là dans l'œuvre de Hugo qu'il connaît la nomenclature des figures de style (« syllepse, hypallage, litote<sup>15</sup> ») sont énumérées dans « Réponse à un acte d'accusation », même s'il peut lui arriver de l'appliquer curieusement : ainsi dans *Les Misérables* lorsqu'il parle de « la métonymie populaire : *il pleut des hallebardes*<sup>16</sup> », figure où l'on serait plutôt tenté de voir une métaphore. On verra aussi que, comme ses contemporains, Hugo n'hésitait pas à employer le mot *image* pour désigner la métaphore. Son œcuménisme terminologique allait parfois plus loin. Dans une lettre du 22 novembre 1868, il raconte l'anecdote d'une

<sup>12</sup> Quelques mois au Collège des Nobles en Espagne en 1811 et 1812, puis à la pension Cordier entre février 1815 et septembre 1818, en suivant pour l'année de Philosophie (1816-1817) et l'année de Mathématiques spéciales (1817-1818) les cours de Louis-Le-Grand. L'année de Rhétorique a donc dû être celle de 1815-1816. Voir à ce sujet Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, t. 1 : Avant l'exil (1802-1851)*, Paris, Fayard, 2001, p. 101-106 et 133-156. On manque d'informations explicites sur la formation rhétorique proprement dite de Hugo.

<sup>13</sup> Sur tout cela, voir Françoise Douay-Soublin, « La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », p. 1144 et 1146.

<sup>14</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76 pour le nom de Dumarsais et p. 77 pour celui de Beauzée ; I, 26, Massin IX, p. 107 pour le nom de La Harpe.

<sup>15</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75. Et à la place, dans une variante de ce vers signalée en note par l'édition Massin : « catacrèse [sic], hyperbole, litote ».

<sup>16</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

rencontre fortuite avec Shakespeare dans une strophe des *Nouvelles Odes* de 1824 (« Éphémère histrion qui sait son rôle à peine, / Chaque homme, ivre d'audace ou palpitant d'effroi, / Sous le sayon du pâtre ou la robe du roi, / Vient passer à son tour son heure sur la scène<sup>17</sup> ») ; c'est Lamennais qui lui en fit la remarque : « le vers est de vous deux. Vous avez rencontré Shakespeare. / Et il me cite un vers de Macbeth ; même comparaison que la mienne, et, littéralement : *Chaque homme vient passer, à son tour, son heure sur les planches*<sup>18</sup> ». À proprement parler, c'est une métaphore, non une comparaison, qui se déploie dans la strophe de Hugo comme dans la citation de Shakespeare. On peut penser que Hugo dans sa lettre ne vise pas la figure en tant que telle mais l'idée qu'elle enveloppe, l'homme comparé à un acteur, donc une « comparaison » ; mais cela même est œcuménique – ou semblerait naturel si l'étroite parenté de la métaphore et de la comparaison n'avait pas été contestée (voir l'introduction p. 15-17).

## Jalons avant l'exil

Entre 1852 et 1864, les matériaux qui permettent de reconstruire la pensée littéraire de Hugo se trouvent principalement, d'une part dans certains poèmes des *Contemplations*, d'autre part dans l'essai qui marque la fin de cette période, *William Shakespeare*, et dans les « proses philosophiques » des années 1863-1864, où s'essaye et se prépare souvent la pensée de cet essai. Mais les racines ou les fondations de l'édifice remontent à une époque bien antérieure. C'est dans les années 1820 que se déclare progressivement le conflit qui oppose Hugo à la poétique et à la rhétorique néoclassiques. La Préface de *Cromwell*, en 1827, est un premier point culminant de ce conflit ; mais c'est surtout à la poétique des genres que s'attaque Hugo dans cette préface. Les questions de style, elles, avaient déjà été abordées lors des débats qui entourèrent la publication des *Odes*. Un critique du nom de Hoffman<sup>19</sup>, dans un article signé Z. et publié dans le *Journal des débats* du 14 juin 1824, disait voir se confirmer

---

<sup>17</sup> *Nouvelles Odes*, 1824, poème 17 « Épitaphe », Massin II, p. 513.

<sup>18</sup> Victor Hugo à François Morand, juge à Boulogne-sur-Mer, le 22 novembre 1868, Massin XIV, p. 1252.

<sup>19</sup> François-Benoît Hoffmann ou Hoffman (1760-1828), né à Nancy, mène à Paris à partir de 1785 une carrière de poète, de dramaturge et d'auteur de livrets d'opéra. En 1807, il devient critique au *Journal de l'Empire*, qui deviendra sous la Restauration le *Journal des débats*, deuxième journal le plus diffusé à l'époque, conservateur sans être réactionnaire. À en croire la notice biographique et littéraire publiée par L. Castel en tête du t. 1 du *Théâtre* de Hoffman (Paris, Lavigne et Ducollet, 1834), ce dernier était en politique un ami des lumières et de la liberté, un ennemi des jésuites, mais aussi de ces libéraux qui avaient triomphé sous la Révolution, servi sous Bonaparte, puis l'avaient renié et chargé sous la Restauration ; comme auteur et comme critique, il donna de nombreuses preuves de son indépendance d'esprit. Il admirait les grands écrivains du Grand Siècle et lutta contre les romantiques, dont il critiqua le style, signalant par exemple les « fautes » de Chateaubriand dans *Les Martyrs*.

dans le recueil de 1824 la teinte de « romantisme » qu'il lui semblait déjà percevoir dans les *Odes et Poésies diverses* de 1822. Et puisqu'il s'agissait alors de caractériser précisément ces deux « genres romantique et classique » qu'on opposait, il propose une caractérisation stylistique<sup>20</sup> : le romantisme chercherait « ses inspirations, ses formes et ses couleurs » dans le monde idéal là où le classicisme les chercherait dans le monde réel. C'est que Hugo avait écrit dans la préface des *Odes* de 1822 : « Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses<sup>21</sup> ». Hoffman s'appuie sur cette formule, mais en trahit l'esprit. Il y voit un refus du visible et un égarement dans l'invisible ; il réplique que le bon style, le style classique, consiste au contraire à traduire l'abstrait dans des images concrètes. Hugo répondra que c'était précisément ce qu'il voulait dire<sup>22</sup>. Dans tout cela, le terme d'*image* était pris au sens large : il ne signifiait pas précisément « métaphore », mais tout ce que le poète évoque et met sous les yeux de son lecteur<sup>23</sup>. Malgré tout, la métaphore était au centre de ce débat, parce que la conception imageante de la poésie que partagent en fait Hoffman et Hugo mène à cette figure<sup>24</sup>. Le désaccord véritable du critique et du poète ne porte pas sur l'utilisation ou non des métaphores, mais sur la manière de les choisir. Hoffman flétrit un choix d'images qui conduit le regard hors du visible habituel :

Quand j'ai vu paraître les gloires et les courages, les foudres qui couronnent, la gloire qui habite des néants, les robes de vapeurs et les manteaux d'azur, un dieu revêtu de mystère, l'Éternel donnant le temps à l'éphémère et l'espace à l'atome, une nudité parée, les coursiers du Soleil qui hennissent sous l'onde sonore, le souffle d'un sylphe qui n'arrache au cor des preux qu'un murmure moqueur ; lorsqu'enfin j'ai vu le poète parcourir la terre avant la vie, et traîner le passé dans l'avenir, j'ai cru reconnaître le langage des muses

---

<sup>20</sup> « On s'est plaint plus d'une fois de ce qu'en louant ou blâmant le genre dit *romantique*, on avait toujours négligé de le définir, et je crois pouvoir indiquer un moyen sûr de le reconnaître sous le rapport du style. » *Journal des débats*, 14 juin 1824.

<sup>21</sup> Préface des *Odes et Poésies diverses* (juin 1822), Massin II, p. 5.

<sup>22</sup> Lettre de Victor Hugo à M. Z. publiée dans le *Journal des débats* du 26 juillet 1824 ; Massin II, p. 537.

<sup>23</sup> Ainsi, selon Hoffman, Homère utilise l'image pour dire la terreur qu'inspire Achille aux Troyens : « il n'emploie pas les mots *courage*, *valeur*, *héroïsme*, ou toute autre abstraction ; mais il place le guerrier thessalien sur un tertre qui domine la plaine, il lui fait pousser un cri, renforcé par la voix de Pallas, et les Troyens épouvantés courent se cacher derrière leurs murailles ». *Journal des débats*, 14 juin 1824.

<sup>24</sup> Hoffman cite un exemple tiré du *Britannicus* de Racine où l'image n'est plus seulement une suggestion visuelle, mais bien un passage par le figuré à des fins de suggestion visuelle : « Mais si de vos flatteurs vous suivez la maxime, / Il vous faudra, seigneur, courir de crime en crime, / Soutenir vos rigueurs par d'autres cruautés » est heureusement complété par « Et laver dans le sang vos bras ensanglantés ». Quant à Hugo, il donne à *images* ce même sens stylistique précis quand il proteste à Hoffman leur accord de principe : « Il n'est pas plus donné aux *romantiques* qu'aux classiques de concevoir le monde idéal, abstraction faite du monde réel. [...] Les images sont le fondement de tout langage humain ; et il serait aussi impossible de parler sans images que de peindre sans couleurs. Nous ne pouvons concevoir que selon ce que nous avons vu » (Massin II, p. 537-538).

germaniques, et j'ai senti que de pareilles beautés devaient être soustraites aux rayons du soleil pour être mystérieusement admirées au clair de la lune<sup>25</sup>.

Hoffman voit là une utilisation abusive de l'imagination : « l'imagination est la plus perfide de nos facultés intellectuelles, on l'a justement nommée *la folle de la maison*, mais elle est si brillante, elle produit de si belles choses, que je souris à son ivresse tant qu'elle ne va pas jusqu'au délire » – et c'est ici qu'il donne, en exemple de ce délire, l'énumération d'exemples citée ci-dessus. Hugo répondra en indiquant chez les meilleurs auteurs latins, et chez un poète aussi néoclassique que Jean-Baptiste Rousseau, des occurrences de ces images que son adversaire juge délirantes<sup>26</sup>. Comme l'affirme notre poète, l'opposition est moins entre un style prétendument classique et un style prétendument romantique, qu'entre la vigilance hyper-répressive de certains critiques et l'élan créateur de l'écrivain. Là où Hoffman borne sa tolérance à un petit nombre de métaphores admises, Hugo se croit autorisé à inventer dans le prolongement et l'esprit de ce qui existe déjà. On le voit, dans une lettre ultérieure de ce même débat, par la justification qu'il donne d'une image, d'une allégorie du Vertige, apparemment si baroque que Hoffman ne l'avait pas comprise<sup>27</sup> : « – C'est là, dira M. Z..., une personnification du Vertige bien romantique ! – Soit ; mais est-elle beaucoup plus singulière que les personnifications *classiques* du Zéphyr et de l'Echo<sup>28</sup> ? »

Sur la façon même de recevoir et de ressentir les métaphores, un désaccord important paraît exister. Hugo, dans la préface du recueil de 1824, reprochait à Boileau d'avoir dans l'*Ode sur la prise de Namur* fait tirer le canon par *dix mille vaillants Alcides*, l'intrusion d'un comparant mythologique dans ce contexte moderne lui paraissant une faute de goût. Hoffman répond :

C'est une erreur : dans le vers de Boileau, Alcide ne signifie point le fils d'Alcmène, mais il devient le surnom de tout guerrier qui réunit une grande force à un grand courage. C'est ainsi que nous pouvons donner le nom d'Alexandre à un héros moderne, sans être obligé pour cela de le revêtir de la chlamyde macédonienne et de lui faire pencher la tête sur l'épaule<sup>29</sup>.

---

<sup>25</sup> *Journal des débats*, 14 juin 1824.

<sup>26</sup> Lettre de Victor Hugo à M. Z. publiée dans le *Journal des débats* du 26 juillet 1824 ; Massin II, p. 539-541.

<sup>27</sup> Dans « La Chauve-souris » (*Odes et Poésies diverses*, 1822), Hugo décrit le Vertige par l'apposition suivante : « Nain bizarre et cruel, qui sur les monts voltige, / Prête aux feux des marais leur errante rougeur, / Rit dans l'air, des grands pins courbe en criant les cimes, / Et chaque soir, rôdant sur les bords des abîmes, / Jette aux vautours du gouffre un pâle voyageur ». Hoffman crut que cette apposition se rapportait à la chauve-souris, que le poète interpellait au vers précédent, et il s'étonnait de voir des verbes à la 3<sup>e</sup> et non à la 2<sup>e</sup> personne.

<sup>28</sup> Lettre de Victor Hugo au rédacteur du *Journal des débats*, le 31 juillet 1824, publiée dans la *Gazette de France* du 12 août 1824. Massin II, p. 546.

<sup>29</sup> *Journal des débats*, 14 juin 1824.

Voilà qui trahit une conception *substitutive* de la métaphore : le terme métaphorique prend un sens nouveau qui remplace et efface le sens littéral primitif, sans subsistance et interaction de ce sens primitif avec le prétendu sens nouveau. Hugo perçoit au contraire la métaphore comme un phénomène d'interaction, puisque l'image d'Hercule reste pour lui bien vivace dans cette façon de désigner des guerriers modernes. On ne peut pas dire que Hoffman tienne pour un amortissement complet de l'image dans la métaphore : on a vu qu'au contraire il demande au poète d'incarner les idées abstraites dans des images. Mais sa position se laisse caractériser très exactement comme un refus de *l'interaction dans l'écriture*, de *l'interaction comme modalité formelle*. Il semble n'y avoir pour lui aucun moyen terme acceptable entre l'allégorie et la catachrèse : l'allégorie, où les mots de la figure, appartenant tous à la même isotopie imagée, produisent une fiction homogène et autonome, quoique déchiffrable par le lecteur comme il convient<sup>30</sup> ; la catachrèse, où un mot imagé est tellement entré dans l'usage qu'on peut l'introduire dans un contexte littéral sans discordance isotopique, comme dans le cas des *dix mille alcides* sur les remparts de Namur. La logique d'hybridation des isotopies, qui ouvre un espace pour la métaphore entre l'allégorie et la catachrèse, répugne à Hoffman : dans les métaphores hugoliennes, il blâme autant d'accouplements délirants, absurdes, contre-nature, comme celui qui fait du mystère un vêtement. C'est là le signe et la conséquence des difficultés de la rhétorique et de la linguistique classiques à admettre, à comprendre, le phénomène sémantique étrange d'une référence qui n'est pas dictée directement par le sens – faute sans doute de distinctions conceptuelles entre référence, sens et signification<sup>31</sup>.

L'hybridation des isotopies, précisément, est la nouveauté stylistique dont Pierre Leroux, dans un article du *Globe* publié le 8 avril 1829, fait la marque des écrivains romantiques et de Hugo en particulier : elle est le principe de ce « style symbolique » qui donne son titre à l'article (« Du style symbolique »). « L'artifice de cette forme de langage consiste à ne pas développer l'idée que l'on veut comparer à une autre, mais à développer uniquement cette seconde idée, c'est-à-dire l'image. » Aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, dans le style classique et néoclassique, on parlait séparément du comparé et du comparant, en marquant leur ressemblance par un *comme* ou un *tel* (c'est la « comparaison proprement dite ») ; plus rarement, on recourait à « l'allégorie », c'est-à-dire à un énoncé saturé par l'isotopie du

---

<sup>30</sup> C'est cette logique que suivent les « images » d'Homère et de Racine que Hoffman cite en modèles.

<sup>31</sup> Mais on ne peut prêter à tous les néoclassiques, ni même à un fondateur comme Quintilien, une conception *substitutive* de la métaphore : sur cela, et sur la différence entre conception *substitutive* de la métaphore et métaphore *substitutive*, voir l'introduction p. 10-11 et 20-21.

comparant, mais dont l'interprétation n'était pas difficile : par exemple, dans *Athalie*, Joad se demandant : « Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé ? » à propos de Jérusalem qui a trahi son Dieu. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les écrivains romantiques n'hésitent pas à multiplier les énoncés allégoriques ; mais surtout, nommant le comparé par son nom, ils en parlent avec les mots du comparant. C'est par exemple René à qui le ciel ordonne : « attends que *le vent* de la mort *se lève*, alors tu *déplieras ton vol vers ces régions inconnues* que ton cœur demande » et qui répond : « *Levez-vous vite, orages désirés*, qui devez *emporter René* dans *les espaces* d'une autre vie... ». Il y a là « comparaison symbolique », dit Pierre Leroux, et même, affirme-t-il plus loin, il y a là « symbole » et non « comparaison »<sup>32</sup>. Chateaubriand fut « presque le premier » à utiliser ce style symbolique, que les critiques s'empressèrent de déchirer. En vers, c'est Hugo qui est allé le plus loin dans la voie de cette écriture nouvelle :

La comparaison symbolique n'avait jamais été répandue dans des vers français avec beaucoup d'audace avant M. Hugo. C'est par là que le style de M. Hugo diffère essentiellement de celui de M. de Lamartine. Je ne sais si je m'abuse, mais il me semble que cette force de représenter tout en emblèmes, exagérée jusqu'au point de ne pouvoir souffrir l'abstraction, est le trait caractéristique de la poésie de M. Hugo : il lui doit ses plus grandes beautés et ses défauts les plus saillants ; c'est par là qu'il s'élève quelquefois à des effets jusqu'ici inconnus, et c'est là aussi ce qui le fait tomber dans ce qu'on prendrait pour de misérables jeux de mots. On pourrait définir une partie de sa manière, la profusion du symbole<sup>33</sup>.

Pierre Leroux esquisse l'histoire de cette nouveauté stylistique – une histoire littéraire axée sur la psychologie de l'écrivain. Le style nouveau n'est pas une importation de l'extérieur,

---

<sup>32</sup> La terminologie de Leroux sur ces matières s'organise de la façon suivante. Les mots *métaphore* et *comparaison* sont utilisés tantôt dans un sens large, tantôt dans un sens strict (généralement signalé par la locution adjectivale *proprement dit*). Au sens large, *comparaison* et *métaphore* sont synonymes et désignent toute figure d'analogie : c'est pourquoi Leroux nomme d'abord « comparaison symbolique » ce qui en réalité est « symbole » et non « comparaison » proprement dite. Au sens strict, la comparaison et la métaphore sont deux figures d'analogie différentes, aux côtés de l'emblème, du symbole et de l'allégorie (« en comprenant la métaphore proprement dite, la comparaison, l'emblème, le symbole, l'allégorie, sous le nom général de métaphore, on pourrait dire que la poésie n'a pas d'autre élément que la métaphore »). On a dit ce que sont pour Leroux la « comparaison proprement dite », le « symbole » et « l'allégorie » ; ajoutons que l'allégorie est un pôle ou un principe dont l'attraction fait glisser de la comparaison au symbole (les romantiques « [substituent] l'emblème, l'allégorie, le symbole à la comparaison proprement dite », le symbole est une « forme intermédiaire entre la comparaison et l'allégorie »). La notion d'emblème n'est jamais utilisée par Leroux que pour caractériser le symbole (« c'est un véritable emblème », « l'idée est remplacée par son emblème »). Quant à « la métaphore proprement dite », elle semble être pour Leroux cette figure de substitution en un seul mot, paradigme de la conception néoclassique de la métaphore qu'on a tant critiquée : « De même qu'on remplace le mot propre par une métaphore, [dans le symbole] l'idée est remplacée par son emblème ; on a pour ainsi dire la métaphore d'une idée » (c'est moi qui souligne). Par son emploi élargi de *métaphore*, étendu au « symbole » et à « l'allégorie », Leroux rejoint notre emploi actuel du terme, sauf lorsqu'il lui fait recouvrir aussi la comparaison.

<sup>33</sup> *Le Globe*, 8 avril 1829. Pierre Leroux cite des vers des « Deux Îles » (*Odes et Ballades*) à propos de Napoléon : « Il a bâti si haut son aire impériale, / Qu'il nous semble habiter cette sphère idéale / Où jamais on n'entend un orage éclater ; / Ce n'est plus qu'à ses pieds que gronde la tempête ; / Il faudrait pour frapper sa tête / Que la foudre pût remonter ». Leroux cite également une accumulation d'énoncés allégoriques dans « Fantômes », poème des récentes *Orientales* (1829), et à la fin de son article il commente le « Mazeppa » du même recueil.

une « imitation puérile » des littératures du nord, comme le pensent certains de ses détracteurs ; il est dû « à des besoins bien sentis », il s'est développé « par une force intérieure de développement, et par une sorte de croissance naturelle » ; « comme s'il y avait synchronisme pour la propagation des procédés de l'art, on voit à la fois ce style naître et se développer en France, en Angleterre et en Allemagne, et toujours sous la plume d'écrivains amoureux de la nature et profondément méditatifs ». L'esprit « méditatif », ou « contemplatif », et l'amour de la nature sont en effet pour Pierre Leroux à l'origine du style symbolique – réunis chez Rousseau, qui est l'ancêtre de ce style, sans l'avoir pratiqué lui-même<sup>34</sup>. Chez les successeurs de Rousseau, le plaisir d'envisager l'idée sous une forme sensible, et aussi l'impression de la « rajeunir » par ce moyen, déterminèrent l'usage du symbole. « Le besoin de poésie, de rénovation des idées morales et religieuses, et l'étude de la nature et de ses mystérieuses harmonies, voilà ce qui l'a engendré ». Dans cette genèse reconstituée par Leroux, on voit que les causes d'ordre strictement *esthétique*, de l'ordre de la *sensibilité* (amour de la nature, plaisir, besoin de poésie), se mêlent à des causes d'ordre *intellectuel* : envisager l'idée sous un jour nouveau, étayer un renouvellement des idées.

Quoique Pierre Leroux se défende de juger, il porte en réalité sur les vertus du style symbolique un jugement riche, mais non dépourvu d'ambiguïté. Pour lui, le style symbolique a une valeur intellectuelle comme l'une des formes que peut prendre la métaphore au sens large : cette dernière est essentielle en poésie (« il faut qu'on nous accorde que toute poésie vit de métaphore »), et elle fait de la poésie une activité intellectuelle analogue à celle des mathématiciens et des scientifiques :

le poète est un artiste qui saisit des rapports de tout genre par toutes les puissances de son âme, et qui leur substitue des rapports identiques sous forme d'images, de même que le géomètre substitue au contraire des termes purement abstraits, des lettres qui ne représentent rien de déterminé, aux nombres, aux lignes, aux surfaces, aux solides, à tous les corps de la nature, et à tous les phénomènes.

Pierre Leroux attache à ce rapprochement assez d'importance pour le développer dans une longue note de bas de page :

L'*identité* est le principe de toutes ces substitutions. En géométrie, comme en poésie, comme en tout, la comparaison est la grande route de l'esprit humain. Le poète rend l'abstrait par le sensible, le géomètre le sensible par l'abstrait ; mais tous deux ne font que substituer des rapports à d'autres rapports, ou plutôt reproduire sous des termes différents des rapports identiques. Seulement ils ne travaillent pas sur les mêmes matériaux.

---

<sup>34</sup> « Le style symbolique est la mise en forme poétique du lien qui unit, depuis Rousseau, le sentiment de la nature et une philosophie non pas spéculative, mais contemplative, une philosophie mise sous le signe du vague et du mystère ». Claude Millet, *L'Esthétique romantique*, p. 192-193.

Penser, c'est toujours éclairer des *rappports* entre des choses – la vérité est *relationnelle* – c'est-à-dire, plus précisément, trouver des *équivalents* de ces rapports – il n'y a pas, semble-t-il, de langage ultime et absolu de la vérité, pas plus la langue abstraite et numérique que la langue des images ; la vérité est *doublement* relationnelle, elle réside dans des rapports entre des rapports, elle est « l'*identité* » des rapports (un principe métaphysique de solidité, de cohésion et de cohérence du réel garantit que cette « *identité* » est possible<sup>35</sup>) et l'on ne peut que parcourir des séries d'identité. Une telle théorie de la connaissance donne une dignité intellectuelle inédite à la poésie et à l'invention métaphorique, en les égalant et en les assimilant aux démarches d'investigation rationnelle les plus prestigieuses ; or cette théorie de la connaissance, on verra qu'on n'est pas loin de la retrouver chez Hugo<sup>36</sup>. Du coup le style symbolique, cet usage abondant de « l'allégorie » et de la métaphore interactionnelle, représente un degré avancé, un progrès dans la métaphoricité, dans la poéticité<sup>37</sup>, dans l'exploration des rapports entre les choses, parce qu'il « perm[et] de substituer continuellement à des termes abstraits des images » : les images peuvent être plus nombreuses, et on peut les développer plus longuement.

À côté de cette valorisation intellectuelle du style symbolique, le jugement de Pierre Leroux comporte une deuxième branche qui est plus ambiguë. Le style symbolique « excite la rêverie » et procure un plaisir parce qu'il « fait travailler l'imagination », faire à l'imagination un « travail fantastique » ; et Leroux s'interroge : « comment notre langue, si philosophique, si exacte, si précise, a-t-elle pu se prêter à cette violence, se revêtir d'une teinte de mystère, et consentir à faire entendre au lieu de dire ? » La notion de mystère revient deux fois par la suite, accompagnée de termes qui paraissent péjoratifs. Le style symbolique substitue « à l'expression propre une expression vague et indéterminée [...] L'abstraction disparaîtra [d'une poésie qui adopterait ce style] et le mystère y naîtra ». Cette manière, ajoute plus loin Pierre Leroux, est « compréhensive, poétique, précisément parce qu'elle est indéfinie, mais en même temps vague et obscure ». Dans ce faisceau d'appréciations, on retrouve l'hostilité de Hoffman et des néoclassiques contre tout ce qui semble s'écarter d'un certain idéal d'écriture rationaliste, lié à une idée fantasmée, à un mythe de la langue française. Exactitude, précision,

---

<sup>35</sup> Comme le note Claude Millet, « ce n'est pas un hasard si c'est un saint-simonien – un utopiste du lien organique, de la circulation, du réseau – qui le premier théorise cette place neuve accordée dans l'écriture à la métaphore, ce langage du lien entre les choses, cette figure de l'unité du monde » (*Le Romantisme*, p. 305).

<sup>36</sup> Voir notre chapitre 4 p. 195-219.

<sup>37</sup> « Pour Leroux, la métaphore, c'est la poésie, c'est-à-dire le romantisme. Ou plus précisément, si le style romantique réalise l'essence de la poésie, c'est dans la mesure où il se fonde sur ce cas particulier de la métaphoricité qu'est le symbole. » Claude Millet, *L'Esthétique romantique*, p. 192.

clarté, lumière nette de la raison et du soleil latin, tel serait le génie du français, par opposition aux brouillards lunaires et rêveurs de la langue et de l'esprit allemands ; dans les métaphores des *Odes* de Hugo, Hoffman croyait reconnaître « le langage des muses germaniques », et Leroux lui-même ne récuse pas le rapprochement du style symbolique avec la poésie « des pays du nord ». C'est au prisme de cette construction culturelle que le style symbolique est jugé « obscur » et « indéfini » ; concession de Pierre Leroux à des idées bien ancrées dans la conscience littéraire française de l'époque. Mais si l'on met de côté la péjoration, reste un constat parfaitement valable : en troquant le développement abstrait de l'idée contre une formulation figurée sensible, le style symbolique « fait entendre au lieu de dire » – il y a un travail supplémentaire de l'intelligence, et non seulement de l'imagination, pour saisir le sens – et Leroux met ainsi le doigt sur la richesse sémantique de la métaphore : « indéfinie », parce qu'elle recèle une information sur l'objet qu'il est peut-être impossible d'équivaloir ou d'épuiser par une traduction littérale, si prolixie soit-elle ; et parce que cette information est posée avec une virtualité particulière, est moins donnée qu'à construire.

Que la poésie vit de métaphore, et qu'elle pense grâce à la métaphore, Hugo devait peu après le dire lui-même, – avec de l'implicite, c'est-à-dire sans utiliser le mot *métaphore*, – en 1831, dans « Pan », l'un des poèmes les plus importants des *Feuilles d'automne*. Ce poème commence par écartier, dans une première strophe, plusieurs conceptions pauvres de la poésie : « Si l'on vous dit que l'art et que la poésie / C'est un flux éternel de banale ambroisie [...] / Oh ! ne le croyez pas<sup>38</sup> ! » L'ambroisie est la nourriture des dieux dans la mythologie académique : elle dénote un langage supérieur et enchanteur, mais elle connote le convenu, consonant en cela avec l'épithète « banale » et avec tout ce que l'image du « flux éternel » suggère d'ennuyeux. C'est donc certainement le spectre néoclassique de la poésie, sa réduction à un beau langage, cadencé par une rhétorique sourcilleuse, désespérément plat et sans âme, qui est ainsi congédié. À la place, Hugo préconise une poésie qui s'empare du spectacle du monde :

Ô poètes sacrés, échevelés, sublimes,  
Allez, et répandez vos âmes sur les cimes,  
Sur les sommets de neige en butte aux aquilons,  
Sur les déserts pieux où l'esprit se recueille,  
Sur les bois que l'automne emporte feuille à feuille,  
Sur les lacs endormis dans l'ombre des vallons !

---

<sup>38</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 455.

Partout où la nature est gracieuse et belle<sup>39</sup>,

Et l'énumération des lieux de la beauté naturelle se poursuit sur trois strophes jusqu'au dernier vers de la troisième, qui énonce de nouveau, dans ce cadre infiniment varié, la tâche du poète : « Allez, voyez, chantez<sup>40</sup> ! » Cette succession signifie que le chant du poète doit procéder d'un *voir*. Plus haut il était demandé à l'âme du poète d'entrer avec les spectacles naturels dans une certaine relation, dite d'abord sur un mode métaphorique (« répandre sur »), et que la suite du poème précise :

Si vous avez en vous, vivantes et pressées,  
Un monde intérieur d'images, de pensées,  
De sentiments, d'amour, d'ardente passion,  
Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse  
Avec l'autre univers visible qui vous presse !  
Mêlez toute votre âme à la création<sup>41</sup> !

Le poète ne doit donc pas se contenter d'évoquer les images du monde : il doit les spiritualiser, les pénétrer de sentiment ou de pensée. C'est par cette mise en relation avec l'extérieur que l'intériorité, sentiment ou pensée, produira ses vraies richesses, comme le dit la métaphore de la fécondation. Une autre métaphore encore, plus longuement développée, permet à Hugo de décrire ce mode opératoire poétique : « Faites-vous un concert des notes isolées<sup>42</sup> ! »,

Car, ô poètes saints ! l'art est le son sublime,  
Simple, divers, profond, mystérieux, intime,  
Fugitif comme l'eau qu'un rien fait dévier,  
Redit par un écho dans toute créature,  
Que sous vos doigts puissants exhale la nature,  
Cet immense clavier<sup>43</sup> !

Voilà qui donne à penser de façon très suggestive l'appropriation spirituelle et artistique de la nature par le poète. La métaphore du pianiste est presque paradoxale, puisqu'elle présente comme un arrangement musical ce qui, en réalité, relève de l'imagination – évoquer le monde par le langage – et donc peut-être plus de la vision (de ce qu'il en reste dans la représentation intérieure) que d'aucun autre sens<sup>44</sup>. Pour Hugo en tout cas, il semble bien s'agir surtout de

---

<sup>39</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 455.

<sup>40</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 455.

<sup>41</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 456.

<sup>42</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 455.

<sup>43</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 456.

<sup>44</sup> La métaphore musicale permet également de relier l'art poétique de « Pan » à une métaphysique du monde comme parole adressée à Dieu : « Cherchez dans la nature, étalée à vos yeux, / [...] Le mot mystérieux que chaque voix bégaye ; / Écoutez ce que dit la foudre dans les cieus ! // C'est Dieu qui remplit tout. Le monde, c'est son temple. / Œuvre vivante, où tout l'écoute et le contemple ! / Tout lui parle et le chante ». Le poète

vision : témoin le vers « Allez, voyez, chantez », mais aussi l'épigraphe choisie pour le poème, une citation déformée de Clément d'Alexandrie : « ὅλος νοῦς, ὅλος φῶς, ὅλος ὀφθαλμός », c'est-à-dire « tout entier esprit, tout entier lumière, tout entier œil ». Chez Clément d'Alexandrie la phrase originale s'appliquait à Dieu ; sa réécriture hugolienne paraît s'appliquer au poète, et elle annonce la liaison exigée dans le poème entre l'esprit et le regard.

La métaphore n'est pas mentionnée, et pourtant on pourrait presque dire que c'est un poème sur la métaphore. Car cette figure est un moyen évident d'accomplir l'art poétique formulé dans « Pan ». Penser à travers des métaphores naturelles, n'est-ce pas la meilleure manière de féconder le monde intérieur par le spectacle du monde extérieur ? Rêver la nature dans des métaphores (comme le fait Hugo dans la troisième strophe : « la brise du soir fouette avec la cascade / Le rocher tout en pleurs<sup>45</sup> »), n'est-ce pas la meilleure manière de mêler toute son âme à la création ? On a donc dans « Pan » un art poétique qui ménage à la métaphore une place centrale en poésie, – qui dépasse le plan rhétorique et stylistique pour appréhender dans la métaphore une procédure psychique d'« échange » (on n'est pas très loin des « substitutions de rapports » dont parlait Pierre Leroux) et de « fécondation » mutuelle entre la pensée et l'expérience sensible, – et qui au nom de cette fécondité justifie l'activité métaphorique la plus débridée (« partout », « échangez-le sans cesse », « mêlez toute votre âme à la création »).

L'allergie aux métaphores nouvelles et interactionnelles qu'on a constatée chez Hoffman en 1824, et qui est une constante de l'antiromantisme depuis les observations critiques de l'abbé Morellet sur *Atala*, comme le rappelle Pierre Leroux<sup>46</sup>, le reste bien au-delà des années 1820<sup>47</sup>. En 1834, Désiré Nisard, dans ses *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins*

---

concerterait donc à partir des chants que la Création adresse à Dieu : on est très proche (en 1831) de Lamartine. Sur la métaphysique hugolienne pouvant fonder la métaphore, voir notre chapitre 4.

<sup>45</sup> *Les Feuilles d'automne*, 38, Massin IV, p. 455.

<sup>46</sup> « Qui ne se rappelle de quelle étrangeté parurent toutes ces formes symboliques que l'auteur de *René* et d'*Atala* introduisait presque le premier dans notre langue avec tant d'audace et de magnificence. Les critiques du temps déchiraient ces grandes figures », écrit Pierre Leroux dans « Du style symbolique », et il pense probablement à l'abbé Morellet (1727-1819) qui, dans ses *Observations critiques sur le roman intitulé « Atala »* (Paris, Denné jeune, 1801), déclare obscures et emphatiques les expressions figurées de Chateaubriand : « qui peut entendre ce jargon ? N'est-on pas tenté de prier l'auteur de se *démétaphoriser* [...] ? » (p. 24). Échantillon de cette critique étroitement rationaliste : Morellet écrit, épinglant des mots de la préface d'*Atala* qui expliquent ce que voulait faire Chateaubriand, « Je ne comprends pas non plus ce que c'est que fondre les couleurs d'Homère et de la Bible dans les teintes du désert : c'est, sans doute, un hébraïsme, et je n'entends pas l'hébreu » (p. 55) : ironie, parce que Chateaubriand dit dans la même préface avoir voulu éviter qu'*Atala* fût de l'hébreu pour le lecteur à force de style indien, c'est-à-dire imagé.

<sup>47</sup> Jusqu'après la mort de Hugo, en réalité, comme en témoigne le jugement de Brunetière en 1886 cité dans l'introduction p. 33 n. 73.

de la *décadence*, note les ressemblances entre la *décadence* latine et la littérature de son époque :

Mais c'est surtout par les procédés de style que les deux époques se ressemblent.

[...] Ici et là, de laborieux efforts de style pour dissimuler des idées très communes ; et à côté, des négligences choquantes ; *nul souci de la propriété des mots*, avec la prétention de n'employer que le mot propre.

Des deux parts, *même abondance d'images ; même profusion de métaphores boiteuses ; même monotonie ; même abus des synonymes*, et surtout même manière d'aiguiser le trait, de le réserver pour la fin, de le préparer à l'avance, en y sacrifiant tout ce qui précède<sup>48</sup>.

Pierre Leroux dans son article de 1829 citait un certain Delécluze, qui s'inquiétait des conséquences du style romantique pour la langue commune ; cette inquiétude est elle aussi récurrente, Désiré Nisard la partage :

C'est une chose très précieuse, assurément, que la poésie individuelle, et ce peut être une chose intéressante que de savoir exactement tout ce qui passe par la tête d'un poète ; mais je crois que rien n'est plus propre à détruire une langue que l'abus de cette espèce de poésie. [...]

Quand le poète est l'organe de tout le monde, il fait un choix dans ses pensées, il en ôte tout ce qui est de pure fantaisie, tout ce qui ne peut être d'aucun prix pour le siècle qui l'entend, tout ce qui est sans corps et ne se peut évaluer ni en morale ni en philosophie ; puis il emprunte à la langue du peuple des formes claires et générales pour exprimer sa pensée ainsi épurée. Mais quand il est reçu qu'un poète ne doit être clair que pour lui ; qu'il a raison de dire tout ce qu'il sent, et de sentir tout ce qu'il veut ; qu'on ne peut pas plus lui contester ses idées que la façon dont il les exprime ; que tout ce qui est vrai est bon à dire, et que tout ce qui est dans l'imagination est vrai : alors le poète ne fait plus de choix parmi ses pensées ; il les reçoit pêle-mêle, d'où qu'elles lui viennent, et il leur fait une langue tout exprès. [...] Mais que devient la langue nationale au milieu de toutes ces langues individuelles ? Hélas ! ce qu'elle peut<sup>49</sup>.

Ces idées, on les retrouve encore dans un manuel de rhétorique publié en 1838, les *Préceptes d'éloquence* de Mathieu Andrieux :

Pour exprimer ces choses qui n'ont point d'analogue dans notre entendement, les romantiques se créent une langue à part. Ils exercent sur les mots de notre vocabulaire une sorte de violence pour les forcer à exprimer des idées dont ils ne sont pas les signes. On sent dans leurs écrits une sorte d'aversion pour la signification reçue [...] M. de Chateaubriand a dit quelque part : « Orage du cœur, est-ce une goutte de votre pluie ? » Et ses disciples se sont hâtés de parler ce langage renouvelé de Théophile et de Scudéry. À quelles bizarreries ne les a pas conduits ce désir mal réglé de créer des formes neuves du style et de produire de l'effet ? [...]

Les romantiques ont l'habitude d'emprunter sans cesse, sans choix et sans goût, des images à la nature physique pour expliquer la nature morale. Sans cesse ils décrivent des sites pittoresques, des solitudes majestueuses, moins dans l'intention d'en offrir le tableau à l'esprit du lecteur et de lui plaire par le fini de l'imitation, qu'afin de produire sur l'âme les impressions tristes et rêveuses que la vue réelle des objets aurait pu faire naître. Et en voulant par ce moyen réunir des rapports trop éloignés, et donner du corps à des idées

---

<sup>48</sup> Désiré Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, [1834] 2<sup>e</sup> éd. 1849, Paris, Hachette, t. 2, p. 316-317. Je souligne.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 317-319.

trop subtiles, à des nuances de sentiment trop fugitives, ils tombent dans le vague, dans l'exagération et l'emphase, et dans tous les défauts du genre descriptif<sup>50</sup>.

Andrieux ajoute : « Il est vrai que la langue ne peut rester stationnaire [...] Mais il ne s'ensuit pas de là qu'on puisse changer l'acception des mots déjà reçus<sup>51</sup> ». À ce souci pointilleux et paranoïaque de la propriété des termes par crainte de dommages linguistiques, Hugo opposera une *conception du langage* comme effort de conquête signifiante dont l'emploi figuré des mots est un instrument précieux, comme on le verra dans le chapitre suivant<sup>52</sup>. En tout cas, c'est cet antiromantisme anti-métaphorique exprimé sous l'Empire, la Restauration puis la monarchie de Juillet que combattra Hugo dans quelques poèmes des *Contemplations* datés significativement d'avant l'exil ; puis surtout dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques périphériques, où il fera allusion à cet adversaire en parlant d'« une école de critique contemporaine, morte aujourd'hui » et qui « attaqu[ait] ce que, dans un argot bizarre, elle nommait "la forme" », ou ailleurs de « la vieille école de critique qui séparait le fond de la forme ». Ce combat à retardement a du sens, dans *Les Contemplations*, comme représentatif d'une étape de la vie du poète reparcourue par le recueil, mais aussi parce que l'antiromantisme stylistique, en 1856, n'était ni ancien ni dépassé. Les critiques suscitées par *Les Contemplations* puis *Les Misérables* le prouveront, et inciteront de plus belle Hugo à défendre sa poétique dans *William Shakespeare* : s'il écrit dans « Le Goût » que l'école de critique qui attaquait la forme est morte, « le propre du faux étant de ne se point recruter », dans l'essai de 1864, au contraire, il note avec ironie « une réaction salutaire », due à l'effort combiné de « l'école sobre » et de « la critique sacristaine » (nous retrouverons plus loin toutes ces citations). Dans *Les Contemplations* comme dans les textes de 1863-1864, Hugo réaffirme donc et parfois approfondit des idées qu'il avait déjà développées lors de la bataille romantique, dans les préfaces des années 1820.

---

<sup>50</sup> Mathieu Andrieux, *Préceptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes et appropriés à l'esprit, aux mœurs et aux usages du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Didier, 1838, cité par Françoise Douay-Soublin dans « La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », p. 1165.

<sup>51</sup> *Ibid.*, cité par Françoise Douay-Soublin toujours dans « La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle... », p. 1166.

<sup>52</sup> Voir le chapitre 2 p. 122-125 : c'est en quelque sorte l'inscription des idées de « Pan », qu'on vient d'étudier, dans un cadre plus large, celui de la philosophie du langage.

## La rhétorique dans *Les Contemplations*

Plusieurs poèmes des *Contemplations* sont consacrés à des questions d'art et de poésie. Deux d'entre eux, parmi les plus importants du recueil, reviennent sur les années de lutte pour la liberté littéraire et en réembouchent le clairon : ce sont, au livre I, « Réponse à un acte d'accusation » et « Quelques mots à un autre ». La « Réponse » est prolongée par une « Suite » qui lui donne pour soubassement une métaphysique du langage. Enfin, au livre I toujours, « À propos d'Horace » aborde la rhétorique sous un angle bien particulier, celui de l'enseignement.

On pressent déjà que la place et le traitement réservés à la rhétorique dans ces poèmes ne seront pas les mêmes. Dans « Quelques mots à un autre », la rhétorique est peu présente, et d'une façon qui ne laisse presque aucune place à la métaphore. Les principaux traits du système littéraire classique sont matière à satire : respect des règles (« “Il faut à toute chose un *Magister dixit*. / Revenons à la règle et sortons de l'opprobre<sup>53</sup>” »), imitation des modèles (« mes vers [...] / Refusant de marcher derrière les modèles / Comme après les doyens marchent les petits clercs<sup>54</sup> »), respect du bon goût (« [Le] pauvre vieux bon goût, ce balayeur du Pinde<sup>55</sup> »), exigence de sobriété (« “L'hippocrène est de l'eau ; donc le beau c'est le sobre<sup>56</sup>” »). Mais ce dernier trait est le seul qui paraisse concerner spécialement la question du style (l'opposition métaphorique de la sobriété et de l'ivresse sera développée en ce sens dans *William Shakespeare*). Hugo parle de la poésie de façon très générale ; ou bien il la distribue en genres (« La stance va nu-pieds ! le drame est sans corset<sup>57</sup> ! »), et cette incursion dans le domaine de la poétique le fait revenir toujours aux mêmes innovations théâtrales (« Pirates, nous avons, à la voile, à la rame / De la triple unité pris l'aride archipel<sup>58</sup> ») ; ou bien encore il parle des « vers » et entre alors, assez abondamment, dans des questions de versification (« Le Pinde entend rugir leurs rimes bêtes fauves / Et frémit. Par leur faute aujourd'hui tout est mort ; / L'alexandrin saisit la césure, et la mord ; / Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge, / Au beau milieu du vers l'enjambement patauge<sup>59</sup> »). La rhétorique a droit à une brève

---

<sup>53</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>54</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106.

<sup>55</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 109.

<sup>56</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>57</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106.

<sup>58</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>59</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106-107.

mention : « Orateurs, écrivains, / Poètes, nous avons, du doigt avançant l'heure, / Dit à la rhétorique : – Allons, fille majeure, / Lève les yeux<sup>60</sup> ! » Autrement, elle est quelque peu présente, mais presque déguisée, sous un aspect très restreint au sein même du domaine de l'*elocutio* : la question non pas du style, mais des styles (style élevé, style moyen, style bas) et de leur hiérarchie, cette dernière devenant hiérarchie des mots, si bien que la question devient principalement lexicale :

Les mots de qualité, les syllabes marquises,  
Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises,  
Faisant la bouche en cœur et ne parlant qu'entre eux,  
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goitreux,  
Redressez-vous, planez, et mêlez-vous, sans règles,  
Dans la caverne immense et farouche des aigles<sup>61</sup> !

Dans ce cadre, la question de la métaphore n'est presque jamais directement abordée : rien de comparable à la perspective stylistique sur les figures qu'on trouvera dans *William Shakespeare* et dans les proses philosophiques des années 1860-1865.

La « Réponse à un acte d'accusation » agence les mêmes thèmes, mais dans des proportions différentes. La question de la rhétorique y a beaucoup plus d'importance, sous le drapeau de la célèbre déclaration : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe<sup>62</sup> ». La vaste métaphore filée de la Révolution française traduit principalement le rejet de la hiérarchie des styles, et cette fois, l'ampleur du développement permet à la question des figures d'apparaître ; mais c'est pour recevoir un traitement presque opposé à celui que lui donnera *William Shakespeare*. Hugo fait presque preuve d'hostilité aux figures en général et à la métaphore en particulier. Elles sont au nombre des victimes de ses menées révolutionnaires : « Syllepse, hypallage, litote / [Frémissent]<sup>63</sup> », tandis que « l'Académie, aïeule et douairière / [Cache] sous ses jupons les tropes effarés<sup>64</sup> ». C'est que le poète ne rétablit pas seulement l'égalité entre les mots : il déclare sa préférence pour le terme propre et l'expression directe contre les détours du noble langage (« J'ai de la périphrase écrasé les spirales<sup>65</sup> »). Cette

---

<sup>60</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>61</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>62</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76. C'est-à-dire que le poète veut renverser l'ordre établi rhétorique, les obligations et interdictions lexicales et stylistiques, mais nullement rompre avec la correction syntaxique, grammaticale : il a pour sa langue un respect et un amour qu'il lui importe de réaffirmer, puisque ses détracteurs vont jusqu'à l'accuser d'ignorer l'orthographe : dans sa querelle de 1824 avec le critique du *Journal des débats*, on a vu qu'il dut s'en défendre : « je prie M. Z... de croire qu'il n'y a point d'incompatibilité absolue entre les écrivains qu'il nomme *romantiques* et l'orthographe ».

<sup>63</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>64</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>65</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76.

préférence fait craindre une proscription des métaphores, et c'est bien ce qui arrive à certaines d'entre elles : « Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire, / Je retirerai le jais de la prune noire, / Et j'osai dire au bras : Sois blanc, tout simplement<sup>66</sup> ». Mais bien sûr, cette proscription n'a rien de général. Ce qui anime cette révolution de l'*elocutio*, c'est le souci de la liberté poétique. On rejettera donc des détours de langage imposés et stéréotypés, mais conjointement on autorisera et on encouragera toutes les audaces, en particulier les métaphores neuves, ces créations de « L'imagination, tapageuse aux cent voix, / Qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois<sup>67</sup> » : cette faculté, cette *folle de la maison* que le critique du *Journal des débats* de 1824 faisait responsable des délirantes images romantiques, Hugo la veut libre elle aussi.

La justification des métaphores neuves et audacieuses, telle qu'on peut la reconstituer à partir de ces poèmes, est double. Elle se fait au nom de la vérité (comme d'ailleurs toute la révolte de Hugo contre le système littéraire néoclassique, on le voit dans la Préface de *Cromwell*), car s'il faut pouvoir utiliser le mot propre lorsqu'il est plus vrai, dans bien des cas une métaphore s'impose à l'esprit comme la solution expressive la plus efficace. Mais la justification se fait aussi au nom de la poésie, comme valeur autonome. Dans « À propos d'Horace », le professeur de rhétorique, figure de la répression et de l'édiction des règles, est campé en ennemi de la beauté :

Quand la muse apparaît, ces hurleurs de holà  
 Disent : « Qu'est-ce que c'est que cette folle-là ? »  
 Et, devant ses beautés, de ses rayons accrues,  
 Ils reprennent : « Couleurs dures, nuances crues ;  
 Vapeurs, illusions, rêves ; et quels travers  
 Avez-vous de fourrer l'arc-en-ciel dans vos vers ? »  
 Ils raillent les enfants, ils raillent les poètes ;  
 Ils font aux rossignols leurs gros yeux de chouettes<sup>68</sup>.

Ces vers peuvent se rapporter particulièrement à la métaphore par deux biais : le vocabulaire chromatique (« couleurs dures, nuances crues », « l'arc-en-ciel »), qui oriente vers ce qu'il y a dans le style de plus visuel, donc vers l'image ; et le vocabulaire des égarements de l'imagination (« illusions, rêves »). Du reste, la première de nos deux valeurs, la vérité, a aussi sa place dans le procès des maîtres de rhétorique : « Ô fermoirs de la bible humaine ! sacristains / De l'art, de la science et des maîtres lointains, / Et de la vérité que l'homme aux

---

<sup>66</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>67</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 77.

<sup>68</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 88-89.

cieux épelle, / Vous changez ce grand temple en petite chapelle<sup>69</sup> ! » Les derniers vers du réquisitoire associent à nouveau étroitement ces deux instances de justification potentielle de la métaphore, vérité et poésie : « Ils raturent l'esprit, la splendeur, le matin ; / Ils sarclent l'idéal ainsi qu'un barbarisme, / Et ces culs de bouteille ont le dédain du prisme<sup>70</sup> ». « Le matin » ici ne symbolise pas seulement la jeunesse, mais réalise la synthèse des deux termes précédents, « l'esprit », qui dans la mythologie hugolienne est puissance d'éclaircissement, et « la splendeur », dont l'étymologie lumineuse est réactivée. Mais le terme synthétique par excellence reste celui d'« idéal », dont on verra dans la prose philosophique des années 1860-1864 le rôle d'unification des sphères esthétique et gnoséologique. Pour l'heure, *Les Contemplations* proposent de cette alliance entre poésie et vérité une formule paradoxale. Les néoclassiques traitent la muse romantique de folle (« Qu'est-ce que c'est que cette folle-là » ; Hoffman dans le *Journal des débats* mettait en cause l'imagination *folle de la maison*), Hugo les prend au mot et fait de la poésie une déraison où parle une raison supérieure : dans « Réponse à un acte d'accusation », elle est la « folle sacrée aux regards éclatants<sup>71</sup> » et « verse aux nations la sagesse de Job / Et la raison d'Horace à travers sa démence<sup>72</sup> ».

Car si la métaphore n'est que lointainement traitée dans ces poèmes des *Contemplations*, la question des rapports entre littérature et pensée y est en revanche essentielle. Dans la « Réponse à un acte d'accusation », il est affirmé d'entrée de jeu que le « saccage » de la forme poétique imputé à Hugo n'est que le « moindre côté » d'une entreprise plus vaste :

Cette marche du temps, qui ne sort d'une église  
 Que pour entrer dans l'autre, et qui se civilise,  
 Ces grandes questions d'art et de liberté,  
 Voyons-les, j'y consens par le moindre côté  
 Et par le petit bout de la lorgnette. [...]  
 Et, quoique, en vérité, je pense avoir commis  
 D'autres crimes encor que vous avez omis,  
 Avoir un peu touché les questions obscures,  
 Avoir sondé les maux, avoir cherché les cures,  
 De la vieille ânerie insulté les vieux bâts,  
 Secoué le passé du haut jusques en bas,  
 Et saccagé le fond tout autant que la forme,  
 Je me borne à ceci : [...]<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 87.

<sup>70</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 89.

<sup>71</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 78.

<sup>72</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 77-78.

<sup>73</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 74.

Ces vers disent deux choses : que Hugo conçoit son œuvre d'écrivain comme inséparable d'un effort et d'une activité de pensée, ici pensée essentiellement sociale et politique en accord avec la thématique révolutionnaire du poème ; et qu'un des défauts des néoclassiques qui l'accusent, c'est de ne pouvoir s'élever à la hauteur de cet effort, d'ignorer la portée philosophique de la littérature, trop obnubilés qu'ils sont par la codification formelle qui pour eux définit la poésie. Or c'est précisément pour rendre à la poésie la possibilité de penser que Hugo prétend avoir révolutionné sa langue : « Et je n'ignorais pas que la main courroucée / Qui délivre le mot, délivre la pensée<sup>74</sup> ». La « tempête au fond de l'encrier<sup>75</sup> » visait à réinvestir tout le corps du langage du souffle de la pensée : « Et je mêlai, parmi les ombres débordées, / Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées ; / Et je dis : Pas de mot où l'idée au vol pur / Ne puisse se poser, tout humide d'azur<sup>76</sup> ! » « Quelques mots à un autre » insiste pareillement sur cette libération de la pensée conjointe à la libération de la langue : « Nous avons, dans le même complot, / Mis l'esprit, pauvre diable, et le mot, pauvre hère ; / Nous avons déchiré le capuchon, la haire, / Le froc, dont on couvrait l'Idée aux yeux divins<sup>77</sup> ». Une langue munie de tous ses moyens d'expression, autorisée à nommer toute chose, est plus à même de dire le vrai ; une pensée non contrainte dans son cheminement verbal est plus apte à mener son travail d'exploration du réel. Cette justification de la liberté rhétorique, si elle ne plaide pas explicitement pour l'audace métaphorique, comme le feront davantage *William Shakespeare* et les proses philosophiques des années 1860-1864, l'englobe naturellement : pour délivrer la pensée, il faut mettre la métaphore, elle aussi, en liberté. Hugo décrit son idéal de poésie libre et philosophique dans « Quelques mots à un autre » par une image promise à développement dans l'essai de 1864, celle de l'ivresse : vu par son accusateur, le XIX<sup>e</sup> siècle est ce « Temps sombre où, sans pudeur, on écrit comme on pense, / Où l'on est philosophe et poète crûment, / Où de ton vin sincère, adorable, écumant, / Ô sévère idéal, tous les songeurs sont ivres<sup>78</sup> ». L'ivresse est l'un des avatars classiques du *furor*, parente en cela de l'inspiration poétique, dont elle devient facilement la métaphore ; et dans ce même poème, elle s'oppose comme on l'a vu à la sobriété de style recommandée par les néoclassiques (« L'hippocrène est de l'eau ; donc, le beau, c'est le sobre »). Mais pour Hugo,

---

<sup>74</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 77.

<sup>75</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>76</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>77</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>78</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 108.

s'il faut au poète de l'ivresse (qui se traduira entre autres par une exubérance métaphorique), cette ivresse est celle de l'idéal : c'est indissociablement comme penseur et comme poète que l'écrivain refusera la modération stylistique. Ivresse ou folie, la poésie reste cette raison supérieure dans la déraison que consacre « Réponse à un acte d'accusation ».

Sur ces deux questions, celle de la métaphore et celle de l'expression de la pensée dans la littérature, le poème « Suite » apporte des fondements métaphysiques à un discours qui dans les autres poèmes restait poétique et rhétorique par sa matière, philosophique et politique par ses enjeux, satirique et polémique par son ton et ses intentions. Il n'y est pas question explicitement de la métaphore ni d'aucun procédé rhétorique ; mais il y est question de ce qui se joue dans l'utilisation du langage, et particulièrement dans son utilisation littéraire (les mots « roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses / Ou font gronder le vers, orageuse forêt<sup>79</sup> »). Ce qui s'y joue, c'est l'aventure philosophique humaine : la main écrivante envisagée par Hugo est celle « du songeur », et les noms d'écrivains cités sont indistinctement des noms de poètes et des noms de révélateurs religieux : Jean de Pathmos et Manou côtoient Eschyle, Virgile et Dante ; en ce début de recueil, l'équivalence des poètes et des mages est déjà admise (elle l'est au moins depuis « Fonction du poète » dans *Les Rayons et les Ombres*). Au fondement de cette fonction de mage des écrivains, « Suite » place précisément le langage lui-même, dont il célèbre le mystère. Ce mystère est double. Il est d'abord cette part d'incontrôlé, de vie autonome et spontanée des mots dans l'activité d'écriture : « le mot, qu'on le sache, est un être vivant<sup>80</sup> », dit le premier vers du poème. Sa première origine est énigmatique, il nous est toujours déjà donné (« type on ne sait d'où venu, / Face de l'invisible, aspect de l'inconnu ; / Créé, par qui ? forgé, par qui ? jailli de l'ombre<sup>81</sup> »), ce qui lui donne sur nous une première initiative ; mais Hugo va plus loin : « Le mot veut, ne veut pas, accourt, fée ou bacchante, / S'offre, se donne ou fuit<sup>82</sup> » ; pensée où l'on verra, au choix, la naïveté d'un mythe de l'inspiration, ou l'expérience et l'humilité d'un écrivain. Le complément ou le revers de ce premier mystère, c'est le miracle de la formulation du sens : « Montant et descendant dans notre tête sombre », le mot « [trouve] toujours le sens comme l'eau le

---

<sup>79</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>80</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>81</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>82</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

niveau ; / Formule des lueurs flottantes du cerveau<sup>83</sup> ». Hugo a donc été le premier, avant Mallarmé, à « céder l'initiative aux mots<sup>84</sup> », mais en un tout autre sens : le langage est pour lui un phénomène de révélation intérieure, de dévoilement au sujet humain des richesses de vérité dont il est plein à son insu (« Du Sphinx Esprit humain le mot sait le secret<sup>85</sup> ») – ou qu'il contient seulement à l'état « flottant ». Avec cet adjectif, petite phénoménologie condensée de la mise en discours du sens, Hugo effleure déjà une question qu'il méditera beaucoup au début des années 1860, celle de la distinction fond / forme. Et une analogie qui lui servira de paradigme pour répondre à cette question se trouve déjà dans « Suite » : « de même que l'homme est l'animal où vit / L'âme, clarté d'en haut par le corps possédée, / C'est que Dieu fait du mot la bête de l'idée<sup>86</sup> ».

En affirmant cette part d'incontrôlé et de mystère dans l'activité d'écriture, donc dans l'engendrement du style, Hugo sape en profondeur les prétentions de la rhétorique néoclassique à régenter du dehors cette activité et cet engendrement. Il donne aussi à l'activité d'écriture les racines métaphysiques les plus profondes qui soient : le dernier vers de « Suite », faisant écho au prologue de l'évangile de Jean, affirme en toute simplicité que « le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu<sup>87</sup> ». En déduira-t-on, à l'égard du sujet plus précis qui nous occupe, que Dieu est pour Hugo au fond du choix de chaque métaphore ? On va voir que le *William Shakespeare* et les proses philosophiques environnantes autorisent à franchir ce pas.

## La « haute critique » devant le génie

Toutes ces conceptions se trouvent développées et approfondies dans le *William Shakespeare* et les proses philosophiques des années 1860-1864. On retrouve le refus d'une rhétorique prescriptive, d'une rhétorique qui donne des recettes et fixe des limites. Comme dans *Les Contemplations*, la rhétorique s'incarne de façon privilégiée dans la figure du professeur de rhétorique, qui est une figure de l'inhibition : « oubliez votre professeur de

---

<sup>83</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>84</sup> « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots [...] », Mallarmé, « Crise de vers », in *Divagations*, Paris, Gallimard, « Poésie / Gallimard » (B. Marchal éd.), 2003, p. 256.

<sup>85</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>86</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>87</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 81.

rhétorique [...] dites-vous que la poésie ne tient dans aucun art poétique<sup>88</sup> », martèle Hugo dans « Du Génie ». L'orientation prescriptive de la rhétorique classique se traduit dans deux types de discours : avant la création, et pour lui servir de guide, l'exhortation à l'imitation des modèles accomplis ; après la création, à la fois pour la rectifier et pour rendre une sentence définitive sur sa valeur, la critique des imperfections. Hugo rejette l'un et l'autre de ces deux discours.

Il refuse l'imitation, que ce soit celle des modèles classiques ou celle de Shakespeare. À deux lettrés qui regrettent que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle n'aient pas imité le dramaturge élisabéthain, il répond : « ce que Shakespeare a fait est fait une bonne fois pour toutes. Il n'y a point à y revenir. Admirez ou critiquez, mais ne refaites pas. C'est fait<sup>89</sup>. » « L'imitation est toujours stérile et mauvaise<sup>90</sup> », ajoute-t-il plus loin ; « Imiter Shakespeare serait aussi insensé qu'imiter Racine serait bête<sup>91</sup> ». Ce refus découle naturellement de la notion de génie telle qu'elle a commencé à s'élaborer à l'époque classique<sup>92</sup> : l'artiste génial doit ses qualités et ses productions admirables à un talent idiosyncrasique qu'on chercherait en vain à copier :

Quant à Shakespeare, puisque Shakespeare est le poète qui nous occupe, c'est, au plus haut degré, un génie humain et général, mais, comme tous les vrais génies, c'est en même temps un esprit idiosyncrasique et personnel. [...]

Une des grandeurs de Shakespeare, c'est son impossibilité d'être modèle. Pour vous rendre compte de son idiosyncrasie, ouvrez la première venue de ses pièces, c'est toujours, d'abord et avant tout, Shakespeare<sup>93</sup>.

Pour Hugo, cette idiosyncrasie ne coexiste pas simplement à côté de la portée générale qui est la marque des grands génies, et indépendamment d'elle ; celle-ci est impossible sans celle-là<sup>94</sup>, celle-là est le prisme par lequel passe celle-ci. « Loi : le poète part de lui pour arriver à

---

<sup>88</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 410.

<sup>89</sup> *WS*, II, IV, 4, Massin XII, p. 268.

<sup>90</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 269.

<sup>91</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 270.

<sup>92</sup> Déjà dans la réflexion esthétique du XVII<sup>e</sup> siècle, le mot *génie* désigne ce qu'il faut de plus que la technique, les règles de l'art, pour faire un grand artiste : un talent naturel, d'heureuses dispositions apportées à la naissance. Pour les théoriciens classiques, le génie est loin d'être une faculté irrationnelle ; mais, précisément parce qu'ils insistent sur la nécessité d'une maîtrise rationnelle du génie, ce dernier aura tendance à glisser du côté de l'irrationnel. On peut le pressentir en lisant cette citation célèbre du Père Rapin, dans ses *Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1674) : « le jugement sans génie est froid et languissant, le génie sans jugement est extravagant et aveugle » (édition critique d'E. T. Dubois, Genève, Droz, 1970, p. 14). Voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, [1984] 1994, p. 45-49.

<sup>93</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 269.

<sup>94</sup> Hugo avait écrit plus haut : « Ce qui vous trouble [chez les génies], c'est qu'ils sont des hommes plus que vous ; ils sont trop des hommes, pour ainsi dire. Là où vous n'avez que la parcelle, ils ont le tout ; ils portent dans leur vaste cœur l'humanité entière, et ils sont vous plus que vous-même ; vous vous reconnaissez trop dans

nous. C'est là ce qui fait le poète inimitable<sup>95</sup>. » La préface des *Contemplations* prouvait la portée universelle du lyrisme personnel par des formules bien connues (« Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui<sup>96</sup> ») ; mais ici Hugo dit plus : le génie parle à tous les hommes à travers ce qu'il a en lui d'exceptionnel, et non de commun avec les autres. Et il ne s'agit plus d'événements vécus, comme dans la préface des *Contemplations*, mais de tempérament, d'une singularité intrinsèque dont on doit attendre les effets à tous les niveaux de la création, le style en particulier. Si donc on souhaite que l'art accueille de nouveaux génies, il faut encourager les écrivains à cultiver leur singularité : « ces génies qu'on ne dépasse point, on peut les égaler. Comment ? En étant autre<sup>97</sup>. »

Dans la prose philosophique « Les Traducteurs », cette idiosyncrasie du talent jette ses racines jusque dans la physiologie de l'écrivain. « Chez tous les grands poètes, le phénomène de l'inspiration est le même, mais la diversité des appareils cérébraux le varie à l'infini<sup>98</sup> », affirme Hugo. Plus loin, ayant traité de « littérature aux pâles couleurs » la littérature classique, toute d'imitation, il poursuit :

Les esprits originaux, les poètes directs et immédiats, n'ont jamais de ces chloroses. La pâleur malade de l'imitation leur est inconnue. Ils n'ont pas dans les veines la poésie d'autrui. Leur sang est à eux. Pour eux, produire est un mode de vivre. Ils créent parce qu'ils sont. Ils respirent, et voilà un chef-d'œuvre<sup>99</sup>.

Il est intéressant de voir dans ces deux paragraphes l'idée biologique se dégager de la métaphore. La poésie est d'abord assimilée au sang par analogie seulement, sous un rapport bien particulier : l'imitation est à la création ce que la transfusion est à l'autonomie sanguine. Mais la métaphore est prise au mot, et rapidement le renvoi à la biologie devient littéral, avec un énoncé vague (la création est pour les génies « un mode de vivre ») dont la signification est précisée, déjà un peu ici (innéité de la création : « Ils créent parce qu'ils sont »), et considérablement quatre paragraphes plus loin :

Le style a quelque chose de préexistant. Il reste toujours de son espèce. Il jaillit de tout l'écrivain, de la racine de ses cheveux aussi bien que des profondeurs de son intelligence. Tout le génie, son côté terrestre comme son côté cosmique, son humanité comme sa

---

leur œuvre ; de là votre cri » (*WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263). Les génies ont une portée universelle parce qu'ils sont exceptionnellement hommes, et c'est cela qui fait leur idiosyncrasie.

<sup>95</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 269.

<sup>96</sup> *LC*, Préface, Massin IX, p. 60.

<sup>97</sup> *WS*, I, III, 5, Massin XII, p. 203.

<sup>98</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

<sup>99</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

divinité, le poète comme le prophète, sont dans le style. Le style est âme et sang ; il provient de ce lieu profond de l'homme où l'organisme aime ; le style est entrailles<sup>100</sup>.

« Préexistant », « toujours de son espèce », le style est pour l'artiste une seconde nature qui s'origine dans sa nature première, sa nature corporelle : c'est une projection langagière de sa physiologie, selon une conception qui paraît assez déterministe. Et l'on constate que chemin faisant la conception du génie comme idiosyncrasie a été appliquée au niveau particulier du style : aboutissement logique dans un texte consacré à la question de la traduction. Hugo est d'une grande radicalité dans cette application : au sujet des « esprits originaux », « poètes directs et immédiats », il ajoute :

L'identité de leur style avec eux-mêmes est entière. Pour le vrai critique, qui est un chimiste, leur total se condense dans le moindre détail. Ce mot, c'est Eschyle ; ce mot, c'est Juvénal ; ce mot, c'est Dante. [...] Pas une idée dans le poète, comme pas une feuille dans l'arbre, qui n'ait en lui sa racine. On ne voit pas l'origine ; cela est sous terre, mais cela est. L'idée sort du cerveau exprimée, c'est-à-dire amalgamée avec le verbe, analysable, mais concrète, mélangée du siècle et du poète, simple en apparence, composite en réalité. Sortie ainsi de la source profonde, chaque idée du poète, une avec le mot, résume dans son microcosme l'élément entier du poète. Une goutte, c'est toute l'eau. De sorte que chaque détail de style, chaque terme, chaque vocable, chaque expression, chaque locution, chaque acception, chaque extension, chaque construction, chaque tournure, souvent la ponctuation même, est métaphysique<sup>101</sup>.

On reviendra plus loin en détail sur l'unité de l'idée et de son expression, point essentiel de la pensée du style de Hugo, et qui trouve ici une formulation assez douce (l'idée est certes « amalgamée avec le verbe », « une avec le mot », mais elle reste « analysable »). Ce qu'il faut souligner ici, c'est l'emprise absolue que Hugo prête à l'idiosyncrasie du créateur sur le style dans ses moindres détails. L'énumération de ces détails, plus linguistique que rhétorique, contourne la nomenclature des figures – la métaphore n'est donc pas mentionnée – mais accueille des notions de sémantique qui nous rapprochent des tropes : « chaque acception, chaque extension ». Quoi qu'il en soit, par déduction, la conséquence s'impose : chaque image, et la tendance même à la métaphore, et à certaines de ses formes syntaxiques plutôt qu'à d'autres, tous ces traits expriment et résument pour Hugo le tempérament complet de l'écrivain. On verra plus loin quel approfondissement est donné à cette idée, dans des lignes qui cette fois concerneront spécifiquement la métaphore.

L'essentialisme biologique qu'on vient de dégager n'épuise pas la pensée hugolienne du style. Toujours dans « Les Traducteurs », le phénomène de l'idiosyncrasie stylistique reçoit une autre interprétation, non plus physiologique et déterministe, mais éthique :

---

<sup>100</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375-376.

<sup>101</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

Le parti pris impérieux de la conscience et on ne sait quoi d'absolu qui ressemble au devoir, se manifestent dans le style. Écrire c'est faire ; l'écrivain commet une action. L'idée exprimée est une responsabilité acceptée. C'est pourquoi l'écrivain est intime avec le style. Il ne livre rien au hasard. Responsabilité entraîne solidarité<sup>102</sup>.

Ce passage paraît entremêler deux idées, qui ont en commun d'intégrer la création littéraire au vaste champ de l'agir et donc au domaine de l'éthique (« Écrire c'est faire ; l'écrivain commet une action »). La première, sur laquelle on reviendra plus loin en détail, est l'idée que le goût, la faculté qui guide le créateur dans ses choix esthétiques, est l'analogue, si ce n'est plus, de la conscience morale, qui fait discerner le juste de l'injuste : c'est en cela sans doute que « le parti pris de la conscience et on ne sait quoi d'absolu qui ressemble au devoir, se manifestent dans le style ». À cela se mêle une idée un peu différente mais très compatible : un choix stylistique est une action comme une autre, qui engage son auteur et le fait être ce qu'il est au sens où, selon Sartre, l'homme est ce qu'il se fait<sup>103</sup> : c'est ce que semblent signifier les quatre dernières phrases de ce passage. « Responsabilité entraîne solidarité », et ainsi se profile une espèce d'éthique existentialiste de la création littéraire qui donne à l'idiosyncrasie du style un sens nouveau, radicalement opposé à l'interprétation physiologique et déterministe : ce n'est pas l'essence de l'écrivain qui se projette dans son style, ce sont ses choix esthétiques qui dessinent les contours de son essence dans ce domaine particulier de l'agir qu'est l'écriture. Hugo paraît avoir voulu tenir ensemble, malgré leur contradiction, la conception physio-essentialiste et la conception éthico-existentialiste : quelques lignes plus loin, après avoir déclaré que « le style est entrailles », il ajoute : « Il est incontestablement fatal, et en même temps rien n'est plus libre. C'est là son prodige<sup>104</sup> ». Plus haut, il martelait déjà :

Tout est voulu dans le chef-d'œuvre. Shakespeare veut son sujet, celui-là et pas un autre, Shakespeare veut son développement, Shakespeare veut ses personnages, Shakespeare veut ses passions, Shakespeare veut sa philosophie, Shakespeare veut son action, Shakespeare veut son style, Shakespeare veut son humanité<sup>105</sup>.

L'idiosyncrasie du génie implique donc qu'on refuse l'imitation, qu'on encourage et qu'on valorise la singularité de chaque écrivain ; elle implique aussi qu'on rompe avec la critique-réprimande. À la rhétorique classique prescriptive et répressive, qu'il rejette, Hugo

---

<sup>102</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

<sup>103</sup> « L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait », Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme* [1946], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1996, p. 30.

<sup>104</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 376.

<sup>105</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

oppose « la haute critique<sup>106</sup> », dont l'effort doit tendre à la constatation et à la compréhension des singularités de chaque génie, à la saisie des lois particulières de ce microcosme :

Quoi donc ! pas de critiques ? Non. Pas de blâme ? Non. Vous expliquez tout ? Oui. Le génie est une entité comme la nature et veut, comme elle, être accepté purement et simplement. Une montagne est à prendre ou à laisser. Il y a des gens qui font la critique de l'Himalaya caillou par caillou. L'Etna flamboie et bave, jette dehors sa lueur, sa colère, sa lave et sa cendre ; ils prennent un trébuchet, et pèsent cette cendre pincée par pincée. *Quot libras in monte summo* ? Pendant ce temps-là le génie continue son éruption. Tout en lui a sa raison d'être. Il est parce qu'il est. Son ombre est l'envers de sa clarté. Sa fumée vient de sa flamme. Son précipice est la condition de sa hauteur. Nous aimons plus ceci et moins cela ; mais nous nous taisons là où nous sentons Dieu<sup>107</sup>.

Hugo utilise ici une métaphore-paradigme, celle du phénomène naturel, qui est récurrente dans ses réflexions des années 1860-1865 sur le génie et qui vaut par plusieurs motivations, plusieurs significations. Ce paradigme dit ici la radicale autonomie du génie, autonomie au sens étymologique du terme : obéissance à des lois qui lui sont absolument propres, qui font de lui un univers à part et à part entière<sup>108</sup>. Il en dit aussi la conséquence : la nécessité d'une

---

<sup>106</sup> L'expression se trouve à deux reprises dans *William Shakespeare*. En un passage qui expose la conception hugolienne de la simplicité dans l'art : « À la seule condition qu'un certain équilibre latent soit maintenu et qu'une certaine proportion soit conservée, la plus prodigieuse complication, soit dans le style, soit dans l'ensemble, peut être simplicité. Ce sont les arcanes du grand art. La haute critique seule, qui a son point de départ dans l'enthousiasme, pénètre et comprend ces lois savantes » (*WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 240). La haute critique, c'est donc un effort d'appréciation des œuvres littéraires qui, libéré des limitations de la rhétorique classique, juge d'après son admiration et non plus selon des normes prédéterminées, ce qui le rend plus apte à saisir les grandeurs et les beautés, mais surtout à comprendre les lois qui régissent la sphère de l'art ; et cela dans une perspective plus méditative et philosophique, plus ouverte sur la totalité et le mystère du phénomène : « Le poète ne se limite que par son but ; il ne considère que la pensée à accomplir ; il ne reconnaît pas d'autre souveraineté et pas d'autre nécessité que l'idée ; car, l'art émanant de l'absolu, dans l'art comme dans l'absolu, la fin justifie les moyens. C'est là, soit dit en passant, une de ces déviations à la loi ordinaire qui font rêver et réfléchir la haute critique et lui révèlent le côté mystérieux de l'art » (*WS*, II, I, 2, Massin XII, p. 234). Cette haute critique est nécessairement une critique de pair, une critique d'artiste : « Dans le vrai critique il y a toujours un poète, fût-ce à l'état latent » (*WS*, I, IV, 1, Massin XII, p. 204).

<sup>107</sup> *WS*, II, IV, 2, Massin XII, p. 266.

<sup>108</sup> Cette pensée du génie selon un paradigme naturel et biologique, on la trouvait déjà dans la préface des *Odes et Ballades* de 1826. Hugo y compare l'œuvre produite selon les règles au jardin royal de Versailles, où le travail humain contrarie partout l'élan de la nature, et l'œuvre libérée des règles, abandonnée au génie de l'artiste, à une forêt primitive du Nouveau-Monde ; Hugo observe que non seulement la « magnificence », mais « l'ordre » même, est du côté de la forêt du Nouveau-Monde – c'est-à-dire qu'il substitue, à une conception de l'ordre comme « régularité », une conception de l'ordre comme non-perturbation du mouvement spontané des choses. Redéfinition qui permet de réfuter l'opposition entre l'ordre et la liberté, – mais si l'argumentation fonctionne, c'est tout de même parce qu'il y a cette « magnificence » de la forêt du Nouveau-Monde, et la croyance que le plan du Dieu créateur s'y exprime : un résultat de fait, ou plutôt une appréciation subjective ou culturellement construite d'un résultat, et un postulat, qui autorisent à voir dans la nature un ordre *plutôt qu'un chaos aveugle*. En esthétique aussi, on le verra, cette appréciation (la beauté des sauvageries d'art) et ce postulat (l'expression du Dieu créateur) accompagnent chez Hugo l'idée – la croyance confiante – d'une loi naturelle propre à chaque artiste, qui pourra produire de la beauté si on la laisse agir librement. C'est ce que Claude Millet appelle « la loi organique de l'œuvre romantique » : voir *L'Esthétique romantique*, p. 135 et p. 158-162. Dans cette préface de 1826, on trouve aussi, par conséquent, le refus de l'imitation, comme l'année suivante dans la Préface de *Cromwell* : les idées de *William Shakespeare* et des proses philosophiques de 1863-1864 sont bien la résurgence ou l'approfondissement d'une pensée formulée dès les années 1820.

étude non axiologique, aussi impartiale et descriptive que la physique qui, confrontée à plusieurs univers différents, devrait s'efforcer de dégager les lois de chacun.

## Profusion et profondeur

Cette rhétorique classique, rejetée pour ce qu'elle a de prescriptif et de répressif, est moquée dans *William Shakespeare* sous le nom d'« école de la sobriété » : Hugo lui reproche dans un style plaisamment satirique de préconiser la modération, la discrétion, presque la pauvreté, à tous les niveaux de l'art. C'est au fond toujours le même grief, quoique formulé d'une façon particulière : la rhétorique classique fixe des limites, et à ceux qui les dépassent elle reproche leur excès, leur outrance ; Hugo riposte par un portrait-robot du génie qui accepte et renverse ces reproches en qualités d'audace et de puissance :

Les génies, les esprits, ce nommé Eschyle, ce nommé Isaïe, ce nommé Juvénal, ce nommé Dante, ce nommé Shakespeare, ce sont des êtres impérieux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs de galops ailés, franchisseurs de limites, « passant les bornes », ayant un but à eux, lequel « dépasse le but », « exagérés », faisant des enjambées scandaleuses, volant brusquement d'une idée à l'autre, et du pôle nord au pôle sud, parcourant le ciel en trois pas, peu cléments aux haleines courtes, secoués par tous les souffles de l'espace et en même temps pleins d'on ne sait quelle certitude équestre dans leurs bonds à travers l'abîme, indociles aux « aristarques », réfractaires à la rhétorique de l'État, pas gentils pour les lettrés asthmatiques, insoumis à l'hygiène académique, préférant l'écume de Pégase au lait d'ânesse.

Les braves pédants ont la bonté d'avoir peur pour eux. L'ascension provoque au calcul de la chute. Les culs-de-jatte compatissants plaignent Shakespeare. Il est fou, il monte trop haut ! La foule des cuistres, c'est une foule, s'ébahit et se fâche. Eschyle et Dante font à tout moment fermer les yeux à ces connaisseurs. Cet Eschyle est perdu ! Ce Dante va tomber ! Un dieu s'envole, les bourgeois lui crient : Casse-cou<sup>109</sup> !

Si cette valorisation de l'audace et de la puissance doit nous intéresser, c'est que Hugo la développe particulièrement au sujet de l'*elocutio*. Indirectement, en parodiant les préconisations de l'école sobre, il fait l'éloge d'une exubérance stylistique, et c'est d'abord dans ce cadre que la question de la métaphore est abordée dans *William Shakespeare* : la métaphore est une ressource majeure d'une richesse de style qui, pour Hugo, est indissociable de la vraie poésie :

– « Il est réservé et discret. Vous êtes tranquille avec lui ; il n'abuse de rien. Il a, par-dessus tout, une qualité bien rare, il est sobre. »

Qu'est ceci ? une recommandation pour un domestique ? Non. C'est un éloge pour écrivain. Une certaine école, dite « sérieuse », a arboré de nos jours ce programme de poésie : sobriété. Il semble que toute la question soit de préserver la littérature des indigestions. Autrefois on disait : fécondité et puissance ; aujourd'hui l'on dit : tisane. Vous voici dans le resplendissant jardin des Muses où s'épanouissent en tumulte et en

---

<sup>109</sup> *WS*, II, III, 4, Massin XII, p. 259-260.

foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums, les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles, ne touchez à rien, soyez discret. C'est à ne rien cueillir là que se reconnaît le poète. Soyez de la société de tempérance<sup>110</sup>.

Avec la belle image du jardin des Muses, on retrouve la métaphore-paradigme de la nature, prise dans un sens nouveau : le grand écrivain est analogue à la nature par son abondance, son exubérance, comme Hugo le précise au début du chapitre suivant :

Si jamais un homme a peu mérité la bonne note : *il est sobre*, c'est, à coup sûr, William Shakespeare. Shakespeare est un des plus mauvais sujets que l'esthétique « sérieuse » ait jamais eu à régenter.

Shakespeare, c'est la fertilité, la force, l'exubérance, la mamelle gonflée, la coupe écumante, la cuve à plein bord, la sève par excès, la lave en torrent, les germes en tourbillons, la vaste pluie de vie, tout par milliers, tout par millions, nulle réticence, nulle ligature, nulle économie, la prodigalité insensée et tranquille du créateur. À ceux qui tâtent le fond de leur poche, l'inépuisable semble en démente. A-t-il bientôt fini ? jamais. Shakespeare est le semeur d'éblouissements. À chaque mot, l'image ; à chaque mot, le contraste ; à chaque mot, le jour et la nuit.

Le poète, nous l'avons dit, c'est la nature. Subtil, minutieux, fin, microscopique comme elle ; immense. Pas discret, pas réservé, pas avare. Simplement magnifique<sup>111</sup>.

C'est une stratégie argumentative bien particulière qui fait revenir le paradigme de la nature en ce sens nouveau : à Hugo, qui ne peut accepter ce refus de la puissance et de l'abondance, la nature sert d'archétype de la beauté, d'une beauté suprême où triomphe partout l'excès<sup>112</sup>. Le bougonnement de la rhétorique classique parodiée est logiquement étendu à la nature :

Sobriété, décence, respect de l'autorité, toilette irréprochable. Pas de poésie que tirée à quatre épingles. Une savane qui ne se peigne point, un lion qui ne fait pas ses ongles, un torrent pas tamisé, le nombril de la mer qui se laisse voir, la nuée qui se retrouse jusqu'à montrer Aldébaran, c'est choquant. En anglais *shocking*. La vague écume sur l'écueil, la cataracte vomit dans le gouffre, Juvénal crache sur le tyran. Fi donc !

Nous aimons mieux pas assez que trop. Point d'exagération. Désormais le rosier sera tenu de compter ses roses. La prairie sera invitée à moins de pâquerettes. Ordre au printemps de se modérer. Les nids tombent dans l'excès. Dites donc, bocages, pas tant de fauvelles, s'il vous plaît. La voie lactée voudra bien numéroter ses étoiles ; il y en a beaucoup<sup>113</sup>.

Prendre ainsi la nature pour modèle de la beauté littéraire, ce n'était pas quelque chose de neuf, mais au contraire la reprise d'un vocabulaire remontant à l'Antiquité<sup>114</sup>. Mais cette

---

<sup>110</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 237.

<sup>111</sup> *WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 240.

<sup>112</sup> C'était déjà le cas dans la préface des *Odes et Ballades* de 1826 : voir dans ce chapitre la n. 108 p. 71.

<sup>113</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 238.

<sup>114</sup> Dans l'*Orator* (20-21), Cicéron utilise pour expliquer la tripartition des styles des mots qui appartiennent, plus ou moins exclusivement, au lexique de la nature : dans le genre sublime, le discours est parfois « *aspera tristis horrida* », « âpre, austère, hérissé », – *asper* décrit souvent des reliefs escarpés ou des mers démontées, et *horridus* des forêts broussailleuses ; dans le genre simple, certains orateurs sont *florentes*, « fleuris » ; dans le genre tempéré, on ne se sert pas « des foudres » (*fulmine*) du genre sublime. Au Moyen Âge, on associe très

analogie de l'art et de la nature revient assez souvent sous la plume de Hugo pour qu'il faille y voir quelque chose de plus sérieux, de plus profond.

Elle a pour profondeur supplémentaire de modéliser le rapport de cause à effet entre cette profusion dont Hugo fait l'apologie et la profondeur. Car bien sûr, l'une des choses que les détracteurs de l'exubérance stylistique lui reprochent le plus, c'est de couvrir d'effets nombreux et brillants une indigence de pensée. Hugo renverse le reproche : à l'en croire, la profusion est au contraire le signe de la profondeur. Il l'explique dans « Les Traducteurs », dans un passage qui rappelle beaucoup la métaphore citée plus haut du jardin des Muses :

Shakespeare, comme Eschyle, comme Job, comme Isaïe, est un de ces omnipotents de la pensée et de la poésie, qui, adéquats, pour ainsi dire, au Tout mystérieux, ont la profondeur même de la création, et qui, comme la création, traduisent et trahissent extérieurement cette profondeur par une profusion prodigieuse de formes et d'images, jetant au dehors les ténèbres en fleurs, en feuillages et en sources vives.

Shakespeare, comme Eschyle, a la prodigalité de l'insondable. L'insondable, c'est l'inépuisable. Plus la pensée est profonde, plus l'expression est vivante. La couleur sort de la noirceur. La vie de l'abîme est inouïe ; le feu central fait le volcan, le volcan produit la lave, la lave engendre l'oxyde, l'oxyde cherche, rencontre et féconde la racine, la racine crée la fleur ; de sorte que la rose vient de la flamme. De même l'image vient de l'idée. Le travail de l'abîme se fait dans le cerveau du génie. L'idée, abstraction dans le poète, est éblouissement et réalité dans le poème. Quelle ombre que le dedans de la terre ! quel fourmillement que la surface ! Sans cette ombre, vous n'auriez pas ce fourmillement. Cette végétation d'images et de formes a des racines dans tous les mystères. Ces fleurs prouvent la profondeur<sup>115</sup>.

Pour défendre l'exubérance stylistique, Hugo se tient sur le terrain d'une psychologie des facultés créatrices, de même qu'il allait jusqu'à une physiologie de ces mêmes facultés pour

---

nettement les trois styles à trois genres de paysages distincts. Quintilien, pour faire comprendre le genre d'élégance stylistique qu'il préconise, recourt à une opposition végétale : « dois-je trouver plus orné [*cultio*rem, c'est-à-dire « cultivé »] un champ dans lequel on me montrera des lys, des violettes et des anémones croissant d'elles-mêmes, qu'un champ où je trouverai une riche moisson, des vignes chargées de fruits ? Dois-je préférer le platane stérile et les myrtes taillés à l'ormeau entrelacé de pampres et aux oliviers féconds ? Les riches ont beau posséder les premiers : que seraient-ils s'ils ne possédaient rien d'autre ? Il ne faut donc donner aucune beauté même à des arbres fruitiers ? Qui dit cela ? J'aurai soin aussi de ranger mes arbres en ordre, avec des intervalles précis. Quoi de plus joli que le quinconce, qui est rectiligne de quelque côté qu'on regarde ? Mais il a aussi l'avantage, du même coup, de pomper équitablement le suc de la terre. Les branches de l'olivier qui s'échapperont trop haut, je les réprimerai par le fer : son déploiement arrondi sera plus beau et du même coup il portera du fruit sur des rameaux plus nombreux » (*Institution oratoire*, VIII, III, 8-10 ; traduction personnelle, avec des emprunts à celle qu'on trouve à cette adresse : <http://remacle.org/bloodwolf/orateurs/quintilien/instorat8.htm>, page consultée le 14 mars 2020). La Renaissance, relisant les auteurs antiques, fera fleurir toutes les analogies possibles entre nature ou paysage et poésie. Sur tout cela, voir Danièle Duport, *Le Jardin et la Nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, en particulier p. 279-280 et p. 286-287. Hugo inverse la traditionnelle préférence classique pour le cultivé, le tranquille, contre l'inculte et le déchaîné (Boileau : « J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène, / Dans un pré plein de fleurs lentement se promène, / Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux, / Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux », *Art poétique*, chant I) ; et il récupère la valorisation, elle aussi traditionnelle, de la nature sublime, foudre, escarpements ou cataracte, symboliques du grand style. Avant d'opposer trop vite Hugo à Quintilien, précisons que ce dernier ne donne pas essentiellement sa préférence au cultivé contre l'inculte, mais au viril, au fort et à l'utile, contre l'efféminé et l'inutile – et en cela il est assez hugolien.

<sup>115</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

défendre sa vision de la « haute critique » : face à la rhétorique néoclassique, la profondeur est décidément de son côté. Par ailleurs, on voit que la métaphore est pour Hugo particulièrement concernée dans ce procès en superficialité de la profusion : il est question d'une « profusion de formes et d'images », d'une « végétation d'images et de formes », et d'affirmer que « l'image vient de l'idée ». C'est qu'en effet, on le verra plus loin, les critiques qui lui reprochaient de soigner la forme au détriment du fond le lui reprochaient surtout au sujet des métaphores (c'est en tout cas l'impression qu'il en a gardée). On voit aussi que l'accusation de superficialité lui fait par réaction exalter particulièrement la portée intellectuelle de la poésie : les génies sont des « omnipotents de la pensée » tout autant que « de la poésie » ; et on trouve ensuite l'une des nombreuses affirmations hugoliennes du lien entre l'idée et l'image, ici lien d'engendrement, indissolubilité dans les passages qu'on étudiera plus loin. Mais la notion de profondeur ici développée est complexe : elle ne se réduit pas à la claire rationalité ; elle est surtout « l'insondable ». L'oxyde vient des couches les plus lointaines et les plus sombres de la terre ; de même la profondeur dans le génie, c'est la région des mystères (« Cette végétation d'images et de formes a des racines dans tous les mystères »). On verra plus loin ce qu'on rencontre à descendre dans les profondeurs de l'être jusqu'à cet *intimius intimo meo* du génie.

Ce qui donne encore un sérieux particulier à l'analogie hugolienne de la nature et de la poésie, c'est que la nature elle-même est déjà poème : elle est le poème de Dieu, et de ce point de vue c'est moins un paradigme de la nature qu'un paradigme de la Création qui sert à Hugo à justifier sa poétique de l'excès. Plusieurs poèmes des *Contemplations* développent le thème de la nature-poème, et un paragraphe de *William Shakespeare* explique que l'univers a été la première lecture du genre humain, si bien que « la poésie écrite et chantée » est la « déduction magnifique et efficace de *la poésie vue*<sup>116</sup> ».

## Deux figures reines : métaphore et antithèse

Deux figures règnent sur la stylistique hugolienne qu'on s'emploie ici à reconstituer : Hugo parle beaucoup du style en général, et quand il entre davantage dans les détails, ce n'est presque jamais que pour évoquer la métaphore et l'antithèse. Si ces deux figures ont cette prépondérance, c'est en partie parce qu'elles règnent dans le style hugolien, et parce qu'on

---

<sup>116</sup> *WS*, I, III, 1, Massin XII, p. 194 ; c'est moi qui souligne. Voir le chapitre 4 p. 224-227 pour une lecture plus détaillée de ces poèmes des *Contemplations* et de ce paragraphe de *William Shakespeare*.

reproche à Hugo d'en abuser, ce qui les force à entrer dans la lumière plus consciente de la théorisation, ou du moins de l'autojustification. C'est un fait bien connu que le *William Shakespeare*, en défendant le dramaturge élisabéthain et ses confrères génies, répond aux critiques adressées à l'auteur des *Misérables*. On le voit à la liste de critiques dressée au début du livre II, I, « Shakespeare. – Son génie », des critiques qui ont été formulées à l'encontre de Hugo au moins autant qu'à l'encontre de Shakespeare :

Voici quelques-uns des reproches unanimement adressés à Shakespeare : – Concettis, jeux de mots, calembours. – Invraisemblance, extravagance, absurdité. – Obscénité. – Puérité. – Enflure, emphase, exagération. – Clinquant, pathos. – Recherche des idées, affectation du style. – Abus du contraste et de la métaphore. – Subtilité. – Immoralité. – Écrire pour le peuple. – Sacrifier à la canaille. – Se plaire dans l'horrible. – N'avoir point de grâce. – N'avoir point de charme. – Dépasser le but. – Avoir trop d'esprit. – N'avoir pas d'esprit. – Faire « trop grand ». – « Faire grand »<sup>117</sup>.

On voit que nos deux figures, la métaphore et l'antithèse, se présentent à la pensée de Hugo associées par le reproche : « Abus du contraste et de la métaphore » ; et l'on a vu qu'il ne les séparait pas dans son éloge de Shakespeare « semeur d'éblouissements » : « À chaque mot, l'image ; à chaque mot, le contraste ; à chaque mot, le jour et la nuit<sup>118</sup> ». Les mêmes tendances stylistiques sont également visées par d'autres formules de la liste : « Concettis, jeux de mots, calembours » (Hugo évoquait déjà, dans *Les Misérables*, « une certaine école de critique d'il y a vingt ans qui disait : *La moitié de Shakespeare est jeux de mots et calembours*<sup>119</sup> »), « clinquant », « affectation du style », « avoir trop d'esprit ».

Ces formules dessinent la silhouette d'un défaut contre lequel Hugo sent la nécessité de se justifier, parce que ce défaut est l'envers dévoyé de l'exubérance stylistique qu'il défend : cette exubérance doit être magnificence simple, et elle s'oppose au raffinement affecté autant qu'à l'indigente sobriété :

La simplicité propre à la poésie peut être touffue comme le chêne. Est-ce que, par hasard, le chêne vous ferait l'effet d'un byzantin et d'un raffiné ? Ses antithèses innombrables, tronc gigantesque et petites feuilles, écorce rude et mousses de velours, acceptation des rayons et versement de l'ombre, couronnes pour les héros et fruits pour

---

<sup>117</sup> *WS*, II, I, 1, Massin XII, p. 232. « Faire grand », ç'avait été le reproche d'Armand de Pontmartin rendant compte des *Misérables* dans *Le Correspondant* du 5 juillet 1862 : « l'imagination de M. Hugo est naturellement portée à la grandeur : il *fait grand*, pour me servir d'une expression technique ». Pontmartin reprenait ce reproche à un autre critique, Cuvillier-Fleury, qui avait écrit dans le *Journal des débats* du 6 mai 1862, à propos des *Misérables* : « tout y est plus grand que nature, en bien comme en mal, les hommes et les animaux, la terre et le ciel, les vertus et les vices, les pensées et les sentiments » ; et Hugo avait été frappé par ce reproche, au point d'écrire à son éditeur Albert Lacroix, dans une lettre du 14 mai 1862 : « Quelle myopie et quelle misère de certains esprits de ce temps-ci ! Avez-vous vu celui (pas sans valeur pourtant) qui me reproche de “voir grand” ! Pour être applaudi de ce critique-là, il faut être petit et voir petit ». Citations données par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, t. 2 : Pendant l'exil I (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, p. 708 et n. 126 p. 1149.

<sup>118</sup> *WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 240.

<sup>119</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 698.

les pourceaux, seraient-elles des marques d'afféterie, de corruption, de subtilité et de mauvais goût ? le chêne aurait-il trop d'esprit ? le chêne serait-il de l'hôtel de Rambouillet ? le chêne serait-il un précieux ridicule ? le chêne serait-il atteint de gongorisme ? [...]

Raffinement, excès d'esprit, afféterie, gongorisme, c'est tout cela qu'on a jeté à la tête de Shakespeare<sup>120</sup>.

On retrouve le paradigme de la nature développé dans une de ses applications particulières. On voit aussi Hugo reprendre les références d'histoire littéraire que les critiques néoclassiques associaient au style romantique pour les condamner ensemble : gongorisme, préciosité – pour Mathieu Andrieux, les disciples de Chateaubriand parlaient un « langage renouvelé de Théophile et de Scudéry », et l'abbé Morellet écrit, dans ses *Observations critiques sur le roman intitulé « Atala »*, à propos du style de Chateaubriand lui-même : « je ne puis m'empêcher de voir là le style précieux dont Molière s'est si bien moqué »<sup>121</sup>. Hugo semble admettre que ces références sont des contre-modèles, vraiment coupables d'affectation. En tout cas, il incarne explicitement le défaut d'afféterie dans un poète de l'Antiquité, Ovide, pour lequel il marque une répugnance nette au chapitre sur l'antithèse shakespearienne :

Je n'aime pas Ovide, ce proscrit lâche, ce lécheur de mains sanglantes, ce chien couchant de l'exil, ce flatteur lointain et dédaigné du tyran, et je hais le bel esprit dont Ovide est plein ; mais je ne confonds pas ce bel esprit avec la puissante antithèse de Shakespeare<sup>122</sup>.

Le mépris moral ici exprimé n'est pas indépendant de l'aversion suscitée par le bel esprit. Le style maniéré du poète latin est le pendant littéraire des tendances morales que flétrit Hugo : la lâcheté s'enracine dans une délicatesse efféminée ; le « bel esprit » est d'une beauté factice qui trahit la vérité. Le style de Shakespeare se trouve moralement à l'opposé de ces tares : antithèse et métaphore, chez lui, procèdent d'une force et d'une authenticité qui sont celles de la nature. « Afféterie », « bel esprit », peuvent donc être pour Hugo des reproches fondés, désignant un mauvais usage des ressources du style, métaphore et antithèse au premier chef. Mais dans bien des cas, ces mots procèdent plutôt d'un défaut du critique lui-même, un défaut qui est celui de toute une rhétorique, d'une façon de voir la rhétorique qui la rapetisse :

Les esprits complets ayant tout, Shakespeare contient Gongora de même que Michel-Ange contient le Bernin ; et il y a là-dessus des réactions toutes faites : *Michel-Ange est*

---

<sup>120</sup> *WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 240.

<sup>121</sup> *Observations critiques sur le roman intitulé « Atala »*, p. 13 ; plus loin, Morellet juge Chateaubriand plus emphatique encore que La Calprenède et Scudéry (p. 15). Pour la citation d'Andrieux, voir la deuxième section de ce chapitre, p. 58-59. Les néoclassiques du XIX<sup>e</sup> siècle vivent leur combat contre le romantisme comme la résurgence d'un combat du classicisme louis-quatorzien contre les excès de la préciosité et de ce qu'on a appelé la littérature baroque.

<sup>122</sup> *WS*, II, I, 3, Massin XII, p. 236.

*maniéré, Shakespeare est antithétique.* Ce sont là des formules de l'école ; mais c'est la grande question du contraste dans l'art vue par le petit côté<sup>123</sup>.

Mais les deux figures ne sont pas seulement des sœurs d'infortune, victimes d'une même haine de la richesse stylistique. Il y a une raison profonde chez Hugo à l'association de la métaphore et de l'antithèse, une raison qui s'éclaire, une fois de plus, par le paradigme de la Création. C'est par ce paradigme que notre écrivain justifie l'utilisation de l'antithèse, on l'a vu plus haut avec l'image du chêne ; mais Hugo consacre encore à cette idée un paragraphe important :

Ce mot, *totus in antithesi*, qui a la prétention d'être une critique, pourrait être simplement une constatation. Shakespeare, en effet, a mérité, ainsi que tous les poètes vraiment grands, cet éloge d'être semblable à la création. Qu'est la création ? Bien et mal, joie et deuil, homme et femme, rugissement et chanson, aigle et vautour, éclair et rayon, abeille et frelon, montagne et vallée, amour et haine, médaille et revers, clarté et difformité, astre et pourceau, haut et bas. La nature, c'est l'éternel bi-frons. [...] L'antithèse de Shakespeare, c'est l'antithèse universelle, toujours et partout ; c'est l'ubiquité de l'antinomie ; la vie et la mort, le froid et le chaud, le juste et l'injuste, l'ange et le démon, le ciel et la terre, la fleur et la foudre, la mélodie et l'harmonie, l'esprit et la chair, le grand et le petit, l'océan et l'envie, l'écume et la bave, l'ouragan et le sifflet, le moi et le non-moi, l'objectif et le subjectif, le prodige et le miracle, le type et le monstre, l'âme et l'ombre ; c'est cette sombre querelle flagrante, ce flux et ce reflux sans fin, ce perpétuel oui et non, cette opposition irréductible, cet immense antagonisme en permanence, dont Rembrandt fait son clair-obscur et dont Piranèse compose son vertige<sup>124</sup>.

On reconnaît une des grandes idées de la Préface de *Cromwell* : la valeur de l'antithèse, son poids de vérité philosophique, lui vient de ce qu'elle correspond sur le plan du style à une structure fondamentale de la Création, le contraste ou l'antagonisme. Qu'en est-il de la métaphore ? Partout dans l'œuvre de Hugo, et dans l'essai de 1864 lui-même, se fait entendre une conviction qui équivaut pour la métaphore à cette justification de l'antithèse : la conviction de l'universelle analogie, qu'Hugo appelle parfois simplement « unité », « unité de loi », « unité du phénomène »<sup>125</sup>. Une unité fondamentale compense ainsi le non moins fondamental antagonisme ; l'universelle analogie contrebalance « l'antithèse universelle », et la métaphore apparaît alors comme la contrepartie de l'antithèse au sein d'une stylistique pétrie de métaphysique.

Que la métaphore est une figure reine de la rhétorique hugolienne, on le voit aussi, tout simplement, à l'attention qu'il consacre aux métaphores des autres. Lorsqu'il rend compte du

---

<sup>123</sup> *WS*, II, I, 3, Massin XII, p. 236-237.

<sup>124</sup> *WS*, II, I, 3, Massin XII, p. 237.

<sup>125</sup> Sur toutes ces idées qui constituent le volet métaphysique de la pensée hugolienne de la métaphore, voir notre chapitre 4.

talent de ses génies préférés, Hugo mentionne souvent leurs métaphores. C'est le cas à propos d'Isaïe : « Son style, sorte de nuée nocturne, s'illumine coup sur coup d'images qui empourprent subitement tout l'abîme de cette pensée noire et qui vous font dire : Il éclaire<sup>126</sup> ! » La mise en scène spectaculaire, qui transforme le fait de style en phénomène apocalyptique, révèle ce que la métaphore a pour Hugo de miraculeux, quel potentiel il prête à cette merveille de langage : potentiel de sublime, l'image de l'éclair sur le ciel noir rappelant les conceptions du traité du Pseudo-Longin<sup>127</sup> ; et le sublime est explicitement mentionné quand Hugo évoque les métaphores de Jean de Pathmos : « Aucun rêve n'approche du sien, tant il est avant dans l'infini. Ses métaphores sortent de l'éternité, éperdues ; sa poésie a un profond sourire de démente ; la réverbération de Jéhovah est dans l'œil de cet homme. C'est le sublime en plein égarement<sup>128</sup>. » Il y a là également un apparentement de la métaphore aux élans irrationnels de l'esprit humain, le rêve et la folie, qu'on a déjà rencontré et qu'on rencontrera encore dans la psychologie des facultés créatrices et dans l'anthropologie hugoliennes. Notons pour le moment la résonance personnelle, de riposte et d'autoportrait, qu'ont probablement ces lignes. La poésie métaphysique des *Contemplations* en 1856 avait été mal reçue ; ses métaphores en particulier avaient suscité incompréhension et sarcasme<sup>129</sup>.

---

<sup>126</sup> *WS*, I, II, 2, §4. Massin XII, p. 175.

<sup>127</sup> Le Pseudo-Longin utilise l'image de l'éclair à la fin du premier chapitre de son traité *Du sublime* : « quand le sublime vient à éclater où il faut, c'est comme la foudre : il disperse tout sur son passage et tout d'abord montre les forces de l'orateur concentrées ensemble » (trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2008, p. 3). Il l'utilise également au chapitre XII : le sublime de Démosthène est comparable à la foudre, celui de Cicéron à un incendie (*op. cit.*, p. 21). Précisons que les tropes, et surtout la métaphore, sont l'une des cinq sources du sublime détaillées par le Pseudo-Longin.

<sup>128</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 181.

<sup>129</sup> Gustave Planche rend compte des *Contemplations* dans *La Revue des Deux Mondes* du 15 mai 1856 : « dans les pièces qu[e Hugo] nous donne pour l'expression de sa philosophie, l'obscurité de la forme s'ajoute à la puérité de l'idée, et pour le suivre dans la région inconnue qu'il croit avoir découverte, un courage ordinaire ne suffit pas. On est arrêté à chaque page, presque à chaque ligne, par des comparaisons énigmatiques, par des images inattendues, dont le sens et la valeur ne sont pas faciles à démêler ». Planche soupçonne que l'adulation de son entourage a fait perdre tout sens critique à Hugo : « Dans le monde où il vit, dans le monde qu'il a créé autour de lui, une image équivaut à une pensée, une comparaison obtient la même autorité qu'une démonstration, une rime à laquelle personne n'avait encore songé monte au rang de théorème ». Quant à Armand de Pontmartin, dans *Le Correspondant* (mai 1856), il « signal[e] cette innovation bizarre qui revient à chaque page dans les *Contemplations* : l'emploi du double substantif. On peut, dans ce simple détail, constater comment la manière primitive du poète s'est aggravée et exagérée, comment il est tombé du côté où il penchait. De plus en plus épris d'assimilations, d'analogies et de métaphores, il a cru les rendre plus frappantes en supprimant tous les intermédiaires. Là où il aurait dit, il y a vingt ans : "L'oubli, ce fossoyeur..." il dit aujourd'hui : Le fossoyeur-oubli ; – là où il aurait dit : "Cette bouche terrible qu'on appelle le tombeau," il dit : La bouche-tombeau. – Ainsi de suite, nous avons pu relever dans une vingtaine de pages : La biche illusion, le ver réalité, la terre vision, le grelot monde, la branche nombre, la branche destin, le gibet misère, l'aigle trépas, l'arbre éternité, les mondes anges, les soleils démons, le blanc cheval aurore, l'esprit forçat, le ciel cachot, les autels poèmes, et cent autres. Cela donne à la poésie un petit air de charade et de logographe que n'avaient pas prévu nos enthousiasmes romantiques de 1829 ! »

On sait que Jean de Pathmos était dans ce recueil la principale figure de la poésie métaphysique, et lorsque Hugo conclut dans *William Shakespeare* : « Les hommes ne le comprennent pas, le dédaignent et en rient. *Mon cher Thiriot*, dit Voltaire, *l'Apocalypse est une ordure*<sup>130</sup> », on est fort tenté d'y voir une allusion aux sarcasmes qu'avaient suscités les métaphores des *Contemplations*. Plus loin, au livre intitulé « Shakespeare l'Ancien » et consacré à Eschyle, Hugo prête au dramaturge athénien une tendance à l'immense, qui se manifeste entre autres dans le choix de ses métaphores :

Ses métaphores sont énormes. Il appelle Xerxès « l'homme aux yeux de dragon ». La mer, qui est une plaine pour tant de poètes, est pour Eschyle « une forêt », ἄλσος. Ces figures grossissantes, propres aux poètes suprêmes, et à eux seuls, sont vraies, au fond, d'une vérité de rêverie<sup>131</sup>.

Hugo ne se contente plus ici de caractériser en général les métaphores de l'écrivain, il en cite quelques-unes. Une grande partie des citations d'écrivain qu'il donne à admirer dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques périphériques sont des métaphores : preuve de l'attraction qu'exerce cette figure sur son attention. Eschyle est le plus cité. Hugo le lisait dans une traduction d'Alexis Pierron dont l'introduction lui fournit beaucoup de son érudition ; et souvent les métaphores qui l'ont frappé lui étaient signalées par des notes du traducteur<sup>132</sup>. Les deux exemples cités ci-dessus viennent de la *parodos* des *Perses*. Hugo a remarqué de lui-même le détail de description de Xerxès, qu'il rapporte un peu inexactement ou incomplètement : κῶνάεον δ' ὄμμασι λεύσσω / φονίου δέργμα δράκοντος<sup>133</sup>, c'est-à-dire « ayant dans les yeux le regard sombre d'un dragon meurtrier ». La « forêt marine » (πόντιον ἄλσος<sup>134</sup>), elle, fait l'objet d'une note de Pierron. « C'est un exemple entre mille des hardiesses intraduisibles dont fourmille son style [le style d'Eschyle]<sup>135</sup> », écrit-il ; mais sa réaction est de chercher à réduire cette étrangeté, ce qu'il fait en traduisant par une image stéréotypée de la poésie latine, « la plaine des mers » : « en entendant, comme Schütz, ἄλσος dans le sens de pré, on ôte à l'expression ce qu'elle a d'étrange, et elle a son analogue dans toutes les langues<sup>136</sup> ». Hugo, lui, tient absolument à l'étrangeté de l'image : il prend soin de

---

<sup>130</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 181.

<sup>131</sup> *WS*, I, IV, 1, Massin XII, p. 205.

<sup>132</sup> Comme le montre l'annotation de l'édition du *William Shakespeare* par Guy Rosa, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo : [http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition_annot%C3%A9e.htm) (page consultée le 16 mars 2020).

<sup>133</sup> Eschyle, *Les Perses*, v. 81-82.

<sup>134</sup> Eschyle, *Les Perses*, v. 111.

<sup>135</sup> *Théâtre d'Eschyle*, traduction d'Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 5<sup>e</sup> éd. 1858, p. 58.

<sup>136</sup> *Théâtre d'Eschyle*, traduction d'Alexis Pierron, Paris, Charpentier, 5<sup>e</sup> éd. 1858, p. 58.

souligner la différence avec l'image de « la plaine marine ». Et de justifier l'exagération métaphorique par une « vérité de rêverie » : à nouveau la métaphore est ancrée dans cette disposition contemplative, hallucinée, parente de l'imagination, du rêve et de la folie, qui est une modalité supérieure de la pensée chez Hugo. La même idée d'un expressionnisme contemplatif de la métaphore se retrouve plus loin, appuyée par toute une série d'images d'Eschyle :

Eschyle voit par moments la nature avec des simplifications empreintes d'un dédain mystérieux. Ici le pythagoricien s'efface, et le mage apparaît. Toutes les bêtes sont la bête. Eschyle semble ne voir dans l'animal qu'un chien. Le griffon est un « chien muet » ; l'aigle est un « chien ailé ». – *Le chien ailé de Jupiter*, dit Prométhée.

Nous venons de prononcer ce mot : mage. Ce poète en effet, par moments, comme Job, officie. On dirait qu'il exerce sur la nature, sur les peuples, et jusque sur les dieux, une sorte de magisme. Il reproche aux bêtes leur voracité. Un vautour qui saisit, malgré sa course, une hase pleine, et s'en repaît, « mange toute une race arrêtée en sa fuite ». Il interpelle la poussière et la fumée ; à l'une il dit : « Sœur altérée de la boue » ; et à l'autre : « Sœur noire du feu ». Il insulte la baie redoutée de Salmydessus, « marâtre des vaisseaux ». Il raccourcit aux proportions naines les grecs vainqueurs de Troie par trahison, il les montre mis bas par une machine de guerre, il les appelle « ces petits d'un cheval ». Quant aux dieux, il va jusqu'à incorporer Apollon à Jupiter. Il nomme magnifiquement Apollon « la conscience de Jupiter »<sup>137</sup>.

Là encore, c'est l'annotation du traducteur qui a attiré l'attention de Hugo, presque pour toutes ces métaphores. Mais Hugo ajoute ce qu'on ne trouverait pas dans les notes de Pierron : un diagnostic qui rattache ces faits de style à une tendance générale du créateur ; et une idée métaphysique et surnaturaliste de la poésie, qui lui permet de voir dans la métaphore la traduction de pouvoirs extraordinaires du génie. Pouvoir de connaissance : le phénomène de « simplification » qui fait voir à Eschyle un chien en chaque bête était évoqué plus haut dans l'essai à propos de Lucrèce : « Il a vu tant d'hommes qu'ils ont fini par se confondre tous dans sa prunelle et que cette multitude est devenue pour lui fantôme. Il est arrivé à cet excès de simplification de l'univers qui en est presque l'évanouissement<sup>138</sup> » ; ce passage faisant lui-même écho à deux vers de « *Magnitudo Parvi* » (*Les Contemplations*, III, 30) qui disent l'aboutissement paradoxal de la contemplation : « Il contemple tant la nature / Que la nature a disparu<sup>139</sup> ». La tendance métaphorique ne saurait correspondre à cet aboutissement de la contemplation, où les images du monde sont oubliées au profit de la vision directe de Dieu. Elle est un chemin vers ce terme, elle initie la simplification par la perception des analogies qui réduisent la diversité à l'unité, et en même temps elle lui résiste encore, par la

<sup>137</sup> *WS*, I, IV, 7, Massin XII, p. 214.

<sup>138</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 177.

<sup>139</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 209.

prolifération et l'hybridation des images qu'elle provoque ; et qui sait si le terme du chemin est atteignable ? Mais les métaphores d'Eschyle traduisent une autre espèce de pouvoir : une autorité particulière sur la Création. Le magisme du génie n'est pas seulement dans sa faculté de contemplation (« ici le pythagoricien s'efface, et le mage apparaît ») mais dans une prêtrise exercée sur l'univers tout entier : « ce poète [...] officie ». La métaphore est un instrument verbal de cette prêtrise. Elle permet de dire la vraie mesure des crimes qui sont commis (« mange toute une race arrêtée en sa fuite »). Elle permet aussi de prendre à partie des coupables qui ne sont pas toujours des sujets conscients : la personnification, combinée ou non avec l'apostrophe, élargit la portée de la juridiction, de l'imputation et de la réprimande à des êtres que seul le poète peut citer à son tribunal.

Les métaphores, on l'a vu avec la « forêt marine », frappent et séduisent Hugo par leur audace : audace dans le choix du comparant, qui fournira toujours une image d'autant plus poétique qu'il sera choisi avec liberté et force de surprise. Ce peut être une crudité réussie : ainsi, chez Shakespeare, « la nuit, cynique, montre autre chose que sa face, *buttock of the night*<sup>140</sup> » ; ou tout simplement un rapport inattendu suggéré entre deux réalités lointaines. Hugo en trouve des exemples chez les grands génies du passé, et l'épreuve de la traduction lui permet de constater une fois de plus l'allergie néoclassique à l'image : dans la prose philosophique « Les Traducteurs », qui montre combien le prétendu bon goût a nui à l'exigence de fidélité et d'exactitude de la traduction, plusieurs exemples sont donnés d'images ou de langage figuré que les traducteurs classiques ont cru devoir aplatir :

L'Harpaliote de l'*Iliade*, traversé du javelot de Mérion, se tord à terre « comme un serpent » ; Mme Dacier refuse de traduire et déclare net que ceci dépasse les bornes de notre langue. [...] La pierre jetée par Ajax à Hector tombe, et, dans Homère, tourne à terre « comme une toupie ». Que va devenir Bitaubé ? Il écrit : « tourne avec rapidité »<sup>141</sup>.

D'autres exemples encore se trouvent dans les notes de travail prises par Hugo sur Homère : « Où Homère dit : Toute leur force passe dans leurs pieds (Ch. 15) Bitaubé dit : ils n'ont plus de force que pour fuir<sup>142</sup> ».

---

<sup>140</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 376. La métaphore citée vient de *Coriolan* : à l'acte II, scène 1, Ménénus explique qu'il est « *one that converses more with the buttock of the night than with the forehead of the morning* ».

<sup>141</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 378.

<sup>142</sup> « Sur Homère », Massin XII, p. 406.

## Forme et signification

Au sein du paradigme de la Création, un rôle bien particulier est attribué par Hugo à la métaphore, celui de la fleur : Shakespeare a « autant de métaphores que la prairie<sup>143</sup> ». Hugo réactive là un cliché, celui de la « fleur de rhétorique », qui est traditionnellement interprété dans le sens d'une conception ornementale de la métaphore. Cette conception mêle deux idées, l'idée que la métaphore est un ornement, c'est-à-dire une beauté individuée, et l'idée que la métaphore n'est qu'un ornement, c'est-à-dire qu'elle peut être ajoutée ou retranchée sans modification du sens, sans apport ou suppression de pensée. Hugo a une formule qui le situe très nettement par rapport à cette conception : il valide la première idée et refuse la seconde : la métaphore est pour lui « la pensée fleur ». Comme fleur, c'est une beauté, Hugo y revient sans cesse : « merveilles », « semeur d'éblouissements », il y a là une insistance dans l'émerveillement dont il faut tenir compte. Mais c'est aussi une pensée : la métaphore est « l'image idée », et l'on verra plus loin quelle alliance indissociable d'une forme et d'un sens elle réalise aux yeux de Hugo. Quoi qu'il en soit, la rhétorique néoclassique, « l'école sobre », a contre la métaphore une prévention particulière, qui indigna notre poète :

M. Suard donnait à Marie-Joseph Chénier ce certificat : « Son style a ce grand mérite de ne pas contenir de comparaisons. » Nous avons vu de nos jours cet éloge singulier se reproduire. Ceci nous rappelle qu'un fort professeur de la Restauration, indigné des comparaisons et des figures qui abondent dans les prophètes, écrasait Isaïe, Daniel et Jérémie sous cet apophtegme profond : Toute la Bible est dans *comme*. Un autre, plus professeur encore, disait ce mot, resté célèbre à l'École normale : *Je rejette Juvénal au fumier romantique*. Quel était le crime de Juvénal ? Le même que le crime d'Isaïe. Exprimer volontiers l'idée par l'image. En reviendrions-nous peu à peu, dans les régions doctes, à la métonymie terme de chimie, et à l'opinion de Pradon sur la métaphore ?

On dirait, aux réclamations et clameurs de l'école doctrinaire, que c'est elle qui est chargée de fournir à ses frais à toute la consommation d'images et de figures que peuvent faire les poètes, et qu'elle se sent ruinée par des gaspilleurs comme Pindare, Aristophane, Ézéchiel, Plaute et Cervantes. Cette école met sous clef les passions, les sentiments, le cœur humain, la réalité, l'idéal, la vie. Effarée, elle regarde les génies en cachant tout, et elle dit : Quels goinfres ! Aussi est-ce elle qui a inventé pour les écrivains cet éloge superlatif : il est tempéré<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> *WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 241.

<sup>144</sup> *WS*, II, I, 3, Massin XII, p. 238. « La métonymie terme de chimie... » : Hugo fait allusion à un passage de l'Épître X de Boileau : « Et bientôt vous verrez mille auteurs pointilleux, / Pièce à pièce épluchant vos sons et vos paroles, / Interdire chez vous l'entrée aux hyperboles ; / Traiter tout noble mot de terme hasardeux, / Et dans tous vos discours, comme monstres hideux, / Huer la métaphore et la métonymie, / Grands mots que Pradon croit des termes de chimie ». Hugo rappelle ainsi que Boileau, incarnation de la sévérité rhétorique classique, redevient lui-même, dès qu'il rentre dans la position de l'écrivain, favorable à une liberté rhétorique et à une certaine audace créatrice. Ailleurs dans *William Shakespeare*, Hugo montre la même chose de Voltaire, cette autre grande valeur néoclassique : « Voltaire, bien entendu, reproche l'antithèse à Shakespeare ; c'est bien. Et La Beaumelle reproche l'antithèse à Voltaire ; c'est mieux. / Voltaire, quand il s'agit de lui, *pro domo sua*, se fâche. – “Mais, écrit-il, ce Langleviel, dit La Beaumelle, est un âne ! Trouvez-moi, je vous en défie, dans quelque

Cette réticence à la métaphore se justifie par des raisons que Hugo laisse implicites. Les néoclassiques du XIX<sup>e</sup> siècle, héritiers et jaloux défenseurs de la tradition rationaliste du classicisme français, y trouvent de quoi renforcer des préventions qui existent dans la rhétorique depuis son origine gréco-latine. La métaphore est pour eux une substitution impropre en toute rigueur, rendue acceptable seulement par un rapport d'analogie, type de rapport difficile à définir et d'une grande flexibilité. On peut donc utiliser des métaphores et exploiter l'efficacité certaine de cette figure, mais avec la plus grande prudence. Il faut éviter les rapports analogiques trop éloignés, de préférence se cantonner à un répertoire d'images bien attestées, et ne pas abuser du trope. Faute de quoi, on s'expose à l'obscurité, et à la vacuité, c'est-à-dire que le discours sera trouvé creux, tout en surface de ressemblances. Le fond de cette réticence, c'est la méfiance face à une tendance assimilante et imageante dont on perçoit mal les ressorts rationnels et l'apport intellectuel<sup>145</sup>. Hugo répond par une affirmation de profondeur qui inclut une dimension rationnelle (Juvénal « exprime l'idée par l'image ») mais qui s'élargit à la vie de l'âme tout entière : « les passions, les sentiments, le cœur humain, la réalité, l'idéal, la vie », voilà ce dont procède la création littéraire et en particulier la métaphore. Les écrivains sobres de style manquent de cette profondeur, de cette vie de l'âme et des facultés sur lesquelles elle repose :

De l'effort combiné de ces deux critiques gardiennes de la tranquillité publique [la « critique sacristaine » et la « critique doctrinaire »], il résulte une réaction salutaire. Cette réaction a déjà produit quelques spécimens de poètes rangés, bien élevés, qui sont sages, dont le style est toujours rentré de bonne heure, qui ne font pas d'orgie avec toutes ces folles, les idées, qu'on ne rencontre jamais au coin d'un bois, *solus cum sola*, avec la rêverie, cette bohémienne, qui sont incapables d'avoir des relations avec l'imagination, vagabonde dangereuse, ni avec la bacchante inspiration, ni avec la lorette fantaisie, qui de leur vie n'ont donné un baiser à cette va-nu-pieds, la muse, qui ne découchent pas, et dont leur portier, Nicolas Boileau, est content<sup>146</sup>.

On le voit, frayer avec les idées, avec la rêverie, avec l'imagination, tout cela va de pair pour Hugo.

L'argumentation, qui repose ici sur une psychologie des facultés créatrices, trouve ailleurs des assises plus essentiellement stylistiques, linguistiques et logiques, avec l'idée de l'indissociabilité du fond et de la forme : idée qui revient constamment dans la prose

---

poète, et dans quelque livre qu'il vous plaira, une belle chose qui ne soit pas une image ou une antithèse !" / Voltaire se coupe à sa critique. Il blesse et est blessé. Il qualifie ainsi l'*Ecclésiaste* et le *Cantique des Cantiques* : – "Œuvres sans ordre, pleines d'images basses et d'expressions grossières." » (II, III, 1, Massin XII, p. 255).

<sup>145</sup> Sur tout cela, voir la deuxième section de ce chapitre, p. 48-51 et 57-59.

<sup>146</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 238-239.

philosophique des années 1860-1865, souvent appliquée à la métaphore, et avec des inflexions et des images paradigmatiques différentes selon les endroits.

Dans « Utilité du Beau », elle prolonge d'abord la thèse que résume le titre du texte (on va voir qu'ensuite elle change de sens). Hugo explique, à propos d'Horace et d'un passage des *Géorgiques* de Virgile, que la beauté de la forme peut élever l'âme du lecteur malgré les bassesses du fond, ce qui le conduit à un renversement vertigineux des rôles : ce qu'on appelle ordinairement le fond – la signification du texte – n'est pour lui que « surface », et c'est la beauté, la forme, qui méritent d'être appelées le fond :

de la lecture de cet homme [Horace] qui n'est pas bon, vous sortirez meilleur.

Pourquoi ? c'est qu'Horace, c'est beau.

Et qu'à travers le mal, qui est à la surface, le beau, qui est au fond, agit.

*Forma*, la beauté. Le beau, c'est la forme. Preuve étrange et inattendue que la forme, c'est le fond. Confondre forme avec 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<sup>147</sup>.

Ce renversement des rôles se fonde sur trois éléments. D'abord, une remotivation de la métaphore spatiale du « fond », opposé significativement non plus à la forme mais à la « surface » : mérite d'être appelé « fond » ce qui se trouve au-delà d'une surface – et ici l'au-delà spatial traduit un après temporel, la différence d'épaisseur entre surface et fond traduit un différentiel de durée et d'efficacité : l'action civilisatrice du Beau sur le lecteur (que Hugo explique plus au long dans les paragraphes suivants) est plus profonde et plus durable que la mauvaise influence éventuelle de la signification, *donc* le mal n'est qu'« à la surface » tandis que le beau est « au fond ». La forme reste dissociée de la signification abjecte : Hugo n'en est pas encore à affirmer l'indissociabilité du sens *visé par l'auteur* et de sa formulation. Ce qu'il affirme pour l'instant, c'est l'indissociabilité entre la formulation et *un sens qui est autre que la signification explicite du texte* : un sens que la forme belle porte intrinsèquement, quelle que soit la signification qu'on lui confie extrinsèquement, – parce que la beauté a une connexion intime avec le vrai et le bien : « elle vient des entrailles mêmes de l'idée », ce qui la rend « essentielle et absolue » – elle est l'expression naturelle de l'idée, elle n'a rien de relatif à autre chose qu'à l'idée, elle n'est soumise à aucune contingence. On voit ici apparaître la terminologie platonicienne ; et dans « l'idée » on peut déjà entendre le terme plus hugolien « idéal ». Les deuxième et troisième éléments sur lesquels se fonde le renversement des rôles sont d'une part cette liaison platonicienne du « beau », de « l'idée » et du « vrai » ; d'autre part l'étymologie *forma* = « forme » mais aussi « beauté », qui permet

---

<sup>147</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 365.

surtout à Hugo d'obtenir l'énoncé paradoxal « la forme, c'est le fond » – on vient de voir en quel sens. On retrouve plus loin dans « Utilité du Beau » ces deux éléments associés dans un syllogisme : « Idéal et Beauté sont identiques ; idéal correspond à idée et beauté à forme ; donc idée et forme sont congénères<sup>148</sup> ». Hugo vient de réitérer, à propos d'une page de Virgile, le renversement des rôles qu'il avait opéré à propos d'Horace :

il y a dans cette page superbe une surface et un fond ; la surface, c'est ce que vous appelez l'idée première, c'est la louange courtisane à Auguste ; le fond, c'est la forme. Par la vertu du grand style, la surface, la flatterie au maître, immonde écorce du sublime, se brise et s'ouvre, et par la déchirure, le fond étoilé de l'art, l'éternel Beau, apparaît<sup>149</sup>.

Mais Hugo n'en reste pas là. Il ne peut accepter la dissociation entre le sens *visé par l'auteur* et sa formulation. Ce qu'il vient d'établir comme le sens intrinsèque de la forme belle reste davantage une aveugle influence civilisatrice qu'une signification digne de ce nom ; or ce qui intéresse Hugo – quitte à perdre de vue le cas des Horace et des Virgile courtisans abjects – c'est bien ce que l'écrivain a à dire. Il reprend donc quelques lignes plus loin :

En réalité, si l'on veut s'élever, pour regarder l'art, à cette hauteur qui résume tout et où les distinctions comme les collines s'effacent, en réalité, il n'y a ni fond ni forme. Il y a, et c'est là tout, le puissant jaillissement de la pensée apportant l'expression avec elle, le jet du bloc complet, bronze par la fournaise, statue par le moule, l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style. L'expression sort comme l'idée, d'autorité ; non moins essentielle que l'idée, elle fait avec elle sa rencontre mystérieuse dans les profondeurs, l'idée s'incarne, l'expression s'idéalise, et elles arrivent toutes deux si pénétrées l'une de l'autre que leur accouplement est devenu adhérence. L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez. L'expression sur la pensée est ce qu'il faut qu'elle soit, vêtement de lumière à ce corps d'esprit. Le génie, dans cette gésine sacrée qui est l'inspiration, pense le mot en même temps que l'idée. De là ces profonds sens inhérents au mot ; de là ce qu'on appelle le mot de génie<sup>150</sup>.

Glissement à une tout autre idée de l'unité fond / forme – où le mot « forme » a repris son sens traditionnel – en décalage avec ce dont traitait le texte jusqu'alors – parce que cette idée tient à cœur à Hugo : sa récurrence et le développement qu'il lui donne le disent assez. Il est intéressant de comparer ces lignes au passage des « Traducteurs » sur la profondeur de la profusion : la perspective reste génétique, c'est toujours la création dans son jaillissement que l'on observe, mais le paradigme a changé. L'image de la fleur disait la mise en forme d'un matériau préexistant par un organisme absorbant : le fond, quoique obscur et souterrain, avait une première existence en dehors de la forme. Ici s'est substituée l'image de la statue : depuis la *Métaphysique* d'Aristote, elle est l'emblème d'une matière et d'une forme que la pensée

---

<sup>148</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

<sup>149</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

<sup>150</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

peut certes séparer abstraitement (« bronze par la fournaise, statue par le moule ») *mais qui ne sauraient exister l'une sans l'autre*. Et Hugo va plus loin. Inquiet de toute préexistence possible du matériau, il combine cette image avec le mythe de Minerve sortie toute armée du crâne de Jupiter (« l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style ») : « jet du bloc complet », ce « puissant jaillissement de la pensée » que modélise Hugo rejette hors du temps le moment préalable de la fournaise, du matériau encore informe et en fusion. Hors du temps dans la fiction de l'image, ce moment de séparation préalable est bien hors de portée de l'intelligence : le mariage de l'idée et de son expression est une « rencontre mystérieuse dans les profondeurs » ; le passage des « Traducteurs » sur la profondeur de la profusion avait déjà attiré notre regard sur cette région insondable de l'âme d'où montent les miracles de la création. Miracle, cette « rencontre mystérieuse » l'est aussi parce qu'elle est – peut-être – l'apanage de quelques-uns : Hugo présente d'abord l'indissociation de l'idée et de sa formulation comme un principe général, mais dans les deux dernières lignes du paragraphe il semble la réserver au génie. Et le paragraphe suivant livre une conception quasi mystique du génie comme (seul ?) capable de formuler adéquatement l'idée :

C'est une erreur de croire qu'une idée peut être rendue de plusieurs façons différentes. [...] Une idée n'a qu'une expression. C'est cette expression-là que le génie trouve. Comment la trouve-t-il ? d'en haut. Par le souffle. Parfois sans savoir comment, mais toujours avec certitude. Instinct d'aigle<sup>151</sup>.

« Devenu adhérence », l'« accouplement » est irréversible : on peut séparer abstraitement la forme et la matière de la statue aristotélicienne, mais personne, même le créateur, ne peut saisir la pensée indépendamment de son expression littéraire :

Pour lui, créateur, l'idée avec l'expression, le fond avec la forme, c'est l'unité. L'idée sans le mot, serait une abstraction ; le mot sans l'idée, serait un bruit ; leur jonction est leur vie. Le poète ne peut les concevoir distincts. L'Alphée idée et l'Aréthuse expression, l'Arve jaune et le Rhône bleu coulant côte à côte des lieues entières sans se confondre, non, certes, rien de pareil. Il n'y a point, dans le miracle de l'idée faite style, deux phénomènes, quelque chose comme un embrassement de jumeaux, si étroit qu'il soit. Non. C'est la fusion où la fonte n'a pas laissé de veine, c'est le mélange à sa plus haute puissance, c'est l'amalgame à ne plus reconnaître l'un de l'autre, c'est l'intimité élevée à l'identité.

Ceux qui tentent de défaire brin à brin cette torsion divine, les vivisecteurs de la critique, n'ont même pas la satisfaction que donne la table de dissection à l'anatomiste, voir des entrailles ici, de la cervelle là, des éclaboussures de sang, une tête dans un panier ; d'un côté le fond, de l'autre la forme. Point. Ils arrivent tout de suite, s'ils sont de bonne foi et s'ils ont le grand sens critique, à l'indivisible, à l'indissoluble, au congénial, à l'absolu. Ils disent : fond et forme sont le même fait de vie<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

<sup>152</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

À l'image de la statue s'ajoutent ici de nouveaux paradigmes, dont un qui revient souvent lorsque Hugo traite de cette question : celui de la chair vivante, symbole de l'union heureuse, non rompue, de la forme et du fond, du style et de l'idée. Envisagée ici dans son envers négatif, celui du corps disséqué, cette image se retrouve dans « Les Traducteurs », d'abord en son état positif et heureux : « Le mot, nous l'avons dit ailleurs, est la chair de l'idée, mais cette chair vit<sup>153</sup> » ; avant que Hugo n'envisage à nouveau les conséquences mortifères de la rupture de cet état :

Si, comme la vieille école de critique qui séparait le fond de la forme, vous séparez le mot de l'idée, c'est de la mort que vous faites. Comme dans la mort, l'idée, c'est-à-dire l'âme, disparaît. Votre guerre au mot est l'attaque à l'idée. Le style indivisible caractérise l'écrivain suprême<sup>154</sup>.

Ce passage est plus précis sur les deux constituants qui, unis dans la chair vivante, correspondent symboliquement au style et à l'idée : ce sont ici le corps et l'âme, Hugo s'inspirant peut-être d'une célèbre formule de saint Paul, « la lettre tue, l'Esprit vivifie<sup>155</sup> », mais en l'inversant : l'interprétation couramment donnée de cette formule encourage la paraphrase qui tire des Écritures leur sens, tandis que Hugo ne croit pas possible d'exhaler l'esprit hors de la lettre sans les tuer l'un et l'autre. On verra plus loin une variante moins métaphysique et plus biologique qui préfère l'union de la chair et le sang.

Cette question sur laquelle Hugo prend fermement position, celle de la traductibilité de la parole littéraire, se pose par excellence pour la métaphore. On peut déduire de ce qui précède que la métaphore, pour Hugo, n'est pas paraphrasable littéralement sans perte de sens, qu'elle est un instrument d'expression intellectuelle à prendre au sérieux. Mais si dans « Utilité du Beau » ou dans « Les Traducteurs » cette conception de la métaphore doit être déduite de principes généraux, il est d'autres textes où la réflexion sur le fond et la forme fait surgir explicitement le cas particulier de « l'image » – c'est ce mot que Hugo utilise. Il en est ainsi dans « Le Goût », où Hugo est ramené à cette réflexion par le même chemin que dans « Utilité du Beau » : par l'idée d'un pouvoir civilisateur du beau même lorsque l'artiste ne se soucie pas de civiliser :

Ceci [la supériorité du poète qui se veut civilisateur] soit dit sans méconnaître, certes, la toute-puissance virtuelle et intrinsèque de la beauté, même indifférente.

Si d'aussi chétifs détails valaient la peine d'être notés, ce serait peut-être ici le lieu de rappeler, chemin faisant, les aberrations et les puérités malsaines d'une école de

---

<sup>153</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

<sup>154</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

<sup>155</sup> Deuxième Épître aux Corinthiens, 3, 6.

critique contemporaine, morte aujourd'hui, et dont il ne reste plus un seul représentant, le propre du faux étant de ne se point recruter. Ce fut la mode dans cette école, qui a fleuri un moment, d'attaquer ce que, dans un argot bizarre, elle nommait « la forme ». La forme, *forma*, la beauté. Quel étrange mot d'ordre ! [...]

La logomachie était curieuse. Cette école avait rendu ce décret : La forme est incompatible avec le fond. Le style exclut la pensée. L'image tue l'idée. Le beau est stérile. L'organe de la conception et de la fécondation lui manque. Vénus ne peut faire d'enfants<sup>156</sup>.

Il est important de noter, une fois de plus, combien la pensée hugolienne associe étroitement ces trois notions, le style, la beauté et l'image. Le reproche de superficialité de l'ornementation stylistique devient une attaque à la beauté ; et c'est l'image qui se présente comme ressource la plus typique de ce souci de la beauté et comme éternel faux rival de l'idée. Faux rival, car Hugo réfute ce « décret », en mêlant les deux argumentations qu'on trouvait déjà dans « Utilité du Beau » : l'identité platonicienne du Beau et de l'Idée, et l'indissociabilité logique du sens et de l'expression :

Or, c'est le contraire qui est vrai. La beauté, étant l'harmonie, est par cela même la fécondité. La forme et le fond sont aussi indivisibles que la chair et le sang. Le sang, c'est de la chair coulante ; la forme, c'est le fond fluide entrant dans tous les mots et les empourprant. Pas de fond, pas de forme. La forme est la résultante. S'il n'y a point de fond, de quoi la forme est-elle la forme ?

[...] Le beau est l'épanouissement du vrai (*la splendeur*, a dit Platon). Fouillez les étymologies, arrivez à la racine des vocables, *image* et *idée* sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant l'extérieur de l'autre, la forme étant le fond, rendu visible<sup>157</sup>.

Plusieurs choses sont intéressantes ici. **a)** Pour ce qui est de la ligne d'argumentation platonicienne, c'est ici que Hugo fait l'allégeance la plus nette au philosophe athénien, allant jusqu'à le mentionner nommément et à le citer ; quoique la lettre de la citation, « le beau est la splendeur du vrai », semble apocryphe<sup>158</sup>. Cette définition platonicienne au moins par l'esprit est en même temps un point de rencontre avec la deuxième ligne d'argumentation : l'union du beau et du vrai est pensée selon un schéma bien précis qui fait de l'un le mode d'apparaître (« épanouissement », « splendeur ») de l'autre, et c'est ce même schéma qui permet de penser l'indissociabilité du fond et de la forme (« la forme étant le fond, rendu visible »). Le postulat, posé dans « Utilité du Beau », qu'il n'y a pour chaque idée qu'une expression adéquate donne une vraie solidité à ce point de coïncidence des deux lignes d'argumentation : la beauté,

---

<sup>156</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 421.

<sup>157</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 421.

<sup>158</sup> « On répète à satiété que Platon a défini le beau : La splendeur du vrai. Cette définition n'est absolument nulle part dans les ouvrages de Platon ». Article « Esthétique » du *Nouveau dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire* publié sous la direction de Ferdinand Buisson, Paris, Hachette, 1911, et republié sur Internet : <http://www.inrp.fr/edition-electronique/lodel/dictionnaire-ferdinand-buisson/document.php?id=2678> (page consultée le 26 février 2020).

splendeur du vrai, sera la marque de cette forme qui est avec son fond dans une relation d'adéquation nécessaire. **b)** Pour ce qui est de la deuxième ligne d'argumentation, elle soutient une affirmation faible, « Pas de fond, pas de forme », qui suffit à invalider le procès en superficialité, et une affirmation forte, l'« identité absolue » du fond et de la forme que défendait déjà « Utilité du Beau ». Des images paradigmatiques reviennent d'un texte à l'autre : celle de l'objet et de son contour (« l'une étant l'extérieur de l'autre »), c'est-à-dire encore le paradigme de la statue, mais l'analogie n'est plus exactement celle de la distinction forme / matière, qu'on sentait un mauvais équivalent de la distinction forme / fond (la matière étant abstraitement séparable de sa forme et ayant existé indépendamment d'elle) ; et le paradigme de l'organisme vivant, ici union de chair et de sang. Il n'est d'ailleurs pas facile de distribuer avec certitude les quatre termes de cette analogie. Intuitivement, le fond paraît devoir être à la forme ce que le sang est à la chair, à savoir ce qui la nourrit de l'intérieur et la fait être ce qu'elle est. La formulation de Hugo dérange cette symétrie intuitive : « Le sang, c'est de la chair coulante ; la forme, c'est le fond fluide »... donc la forme joue le rôle du sang ? En fait, malgré le parallélisme apparent, les deux structures « X, c'est Y » ne sont pas vraiment superposables ; la seconde phrase dit bien la diffusion et la circulation liquide du fond (qui est donc l'analogie du sang) à l'intérieur des mots (qui sont donc l'analogie de la chair). **c)** Enfin et surtout, ce passage ne perd pas de vue le cas particulier de l'image. Tirant une fois encore argument de l'étymologie, il rappelle qu'à la racine du mot *idée* se trouve la notion d'image (« Fouillez les étymologies, arrivez à la racine des vocables, *image* et *idée* sont le même mot »). En effet, le grec *ιδέα* est construit sur l'un des radicaux verbaux signifiant « voir » ; il signifie *apparence*, *aspect*, puis par extension l'*espèce* d'une chose (de même qu'en latin la *species* est d'abord l'*apparence* puis l'*espèce*) ; à partir de quoi, la philosophie (Platon en particulier) a pu s'emparer du terme et lui donner son sens, plus ou moins logique ou métaphysique selon les cas, de *concept* ou de *forme immatérielle*. En rappelant cette filiation des mots, Hugo attire judicieusement l'attention sur ce qui reste de sensoriel et particulièrement de visuel dans l'idée. Pour les philosophes sensualistes, les idées ne sont que l'état affaibli et rémanent des impressions sensibles, elles sont des images mentales. Sans aller jusque là, on peut constater avec deux penseurs de la métaphore, Lakoff et Johnson<sup>159</sup>, que l'essentiel de notre pensée abstraite repose sur des schèmes tirés de l'expérience sensible : nous nous représentons les réalités immatérielles sur le modèle des

---

<sup>159</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne (Metaphors We Live By)* ; traduit de l'anglais par Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle), Paris, Éditions de Minuit, 1985.

réalités matérielles dont nous avons le spectacle ; en témoigne l'étymologie de nombreux mots courants, dont le sens abstrait n'est à l'origine que l'extension métaphorique d'un sens concret. Dès lors, Hugo a raison de suggérer l'identité foncière de l'idée et de l'image entendue au sens de métaphore : chaque métaphore nouvelle propose une façon neuve de concevoir la chose, de s'en faire une idée.

Hugo conclut par un argument d'un tout autre type, un argument d'autorité qu'on a déjà croisé dans *William Shakespeare* :

Si cette école du passé avait raison, si l'image excluait l'idée, Homère, Eschyle, Dante, Shakespeare, qui ne parlent que par images, seraient vides. La Bible qui, comme Bossuet le constate, est toute figures, serait creuse. Ces chefs-d'œuvre de l'esprit humain seraient « de la forme ». De pensée point<sup>160</sup>.

C'est là un argument qui devrait porter contre les néoclassiques, si attachés à l'autorité des grands modèles. Encore faut-il que les modèles retenus soient reconnus par ces adversaires. Le choix de Hugo est habile, il mêle des noms qui sont des étendards du romantisme (Dante, Shakespeare) à des références que les classiques peuvent difficilement renier, quoique gênés par elles : Homère est un socle incontournable de la culture classique, quoique les tenants puristes du bon goût l'aient critiqué (l'abbé d'Aubignac) ; la Bible doit être pour la « critique sacristaine » le livre saint (tandis que le versant moins sacristain du néoclassicisme n'hésite pas à la mépriser : Hugo cite les railleries de Voltaire sur le livre de Job et sur l'Apocalypse).

## **La dimension éthique et le Dieu intérieur**

La profondeur de la profusion stylistique, la signification de l'exubérance métaphorique, sont aussi éthiques (on a déjà entrevu cet aspect) et même politiques. Dans *William Shakespeare*, ce n'est plus seulement, comme dans « Réponse à un acte d'accusation », que la libération du langage a libéré la pensée et a rendu possible l'expression littéraire de l'idée révolutionnaire : l'autonomie du génie, sa singularité, son audace et sa générosité dans la production du beau, sont des qualités d'âme qui impliquent une intransigeance et un héroïsme :

Le lyrisme est capiteux, le beau grise, le grand porte à la tête, l'idéal donne des éblouissements, qui en sort ne sait plus ce qu'il fait ; quand vous avez marché sur les astres, vous êtes capable de refuser une sous-préfecture ; vous n'êtes plus dans votre bon sens, on vous offrirait une place au sénat de Domitien que vous n'en voudriez pas, vous ne rendez plus à César ce qu'on doit à César, vous êtes à ce point d'égarement de ne pas même saluer le seigneur Incitatus, consul et cheval. Voilà où vous en arrivez pour avoir

---

<sup>160</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 421.

bu dans ce mauvais lieu, l'Empyrée. Vous devenez fier, ambitieux, désintéressé. Sur ce, soyez sobre. Défense de hanter le cabaret du sublime<sup>161</sup>.

La rhétorique classique, en édictant cette défense, est de façon essentielle l'ennemie d'une liberté qui n'est pas seulement littéraire mais éthique et politique : « Le bon goût est une précaution prise par le bon ordre. Les écrivains sobres sont le pendant des électeurs sages. L'inspiration est suspecte de liberté ; la poésie est un peu extra-légale<sup>162</sup> ».

C'est que la fréquentation du beau habitue l'âme au bien. On a déjà vu Hugo défendre cette idée, du côté non pas du créateur mais du lecteur, dans « Utilité du Beau », quitte à admettre provisoirement une dissociation fond / forme qu'il réfute ensuite fermement : la beauté de la forme moralise malgré les bassesses du fond. La forme se voit prêter un pouvoir d'évocation visuelle et d'interposition sublime ; Hugo rend compte d'une expérience de lecture, la lecture d'un passage des *Géorgiques* bassement flatteur, mais qui décrit le ciel étoilé :

j'entre en vision ; le prodigieux ciel s'ouvre au-dessus de moi, j'y plonge, j'y plane, je m'y précipite, je vois la région incorruptible et inaccessible, l'immanence splendide, les mystérieux astres, cette voie lactée, ce zodiaque amenant chaque mois au zénith un archipel de soleils, ce scorpion qui contracte ses bras énormes, la profondeur, l'azur ; et, par l'idée, par ce que vous nommez le fond, j'étais dans le petit, et par le style, par ce que vous nommez la forme, me voilà dans l'immense<sup>163</sup>.

Ce passage présente un intérêt particulier pour la question de la métaphore, en ce que cette figure dispose à un haut degré de ce pouvoir imageant, visionnaire, que Hugo prête à la poésie et qui, selon lui, élève l'âme dans le sublime : idée d'une contemplation aux résonances platoniciennes, à nouveau.

Dans deux autres textes et plus longuement, Hugo donne une version plus approfondie, mieux argumentée, de cette croyance : si la recherche de la beauté stylistique durcit la droiture du génie, c'est en raison d'une homologie, d'une parenté, d'une unité même de la faculté qui perçoit le beau et de celle qui perçoit le juste, et du beau et du juste eux-mêmes, qui sont deux facettes de l'idéal. On lit ainsi dans « Le Goût » :

La poésie est une vérité suprême, jour de ce monde qu'on nomme l'Art, lumière intellectuelle de même qualité que la lumière morale et faisant la même fonction.

Le goût est à la poésie ce que la conscience est à la vérité.

Les idées sont les actions de l'esprit ; le goût assiste à l'éclosion de l'idée comme la conscience à l'éclosion de l'action ; ainsi que la conscience il dit : *c'est bien*, ou *c'est*

---

<sup>161</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 237-238.

<sup>162</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 239.

<sup>163</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 367.

*mal* ; et le génie est, comme l'âme, une oreille ouverte. De cette conscience écoutée résulte dans la vie le juste et dans l'art le beau<sup>164</sup>.

Cet intéressant rapprochement de la faculté du jugement esthétique et de celle du jugement éthique paraît corroboré par la parallèle nécessité de dégager le droit des législations établies et le beau des poétiques prescriptives :

De toutes les règles écrites, mises en tas et rejetées, sort la notion du goût de même que du monceau des lois passées au crible et abolies, sort la notion du droit.

Au-dessus de toutes les poétiques d'école comme de toutes les constitutions d'état il y a l'antérieur et le supérieur. Le goût est essentiel au génie comme le droit au peuple. Si l'on réfléchit que droit implique devoir, on saisira le rapport entre ces deux idées, droit et goût. Droit et goût font partie de la souveraineté.

Loin de la limiter, ils la constatent.

Les règles et les lois sont des procédés inférieurs ; savoir distinguer la quantité de droit que contiennent les lois et la quantité de goût que contiennent les règles, cela n'est point donné à tous les esprits. Souvent la loi impose le faux droit et la règle impose le faux goût. Le devoir du penseur est de protester contre ces promulgations.

Un jour, le progrès aidant, le peuple se passera de lois ; quant au génie, il s'est toujours passé de règles<sup>165</sup>.

Le goût, qui préside au choix artistique et en particulier au choix de style, est donc la facette esthétique de la conscience. Or la conscience, c'est la présence de Dieu en l'homme : *Les Misérables* avaient affirmé à plusieurs reprises<sup>166</sup> cette idée qui rappelle la « Profession de foi du vicaire savoyard » (Rousseau y qualifie la conscience d'« instinct divin, immortelle et céleste voix ») et qui met Hugo au nombre des penseurs de l'intériorité de Dieu à l'homme<sup>167</sup>. Les proses philosophiques des années 1860-1864 confirment cette thèse et l'élargissent de l'éthique à l'esthétique. On lit ainsi dans « Utilité du Beau » :

Il y a de l'irradiation dans le Beau, et par conséquent du mystère, car toute irradiation vient de plus loin que l'homme. Lors même que l'irradiation vient de l'intérieur de l'homme, elle vient de plus loin que lui. Il y a dans l'homme un autre que l'homme, et cet autre est situé dans les profondeurs. En deçà, au delà, plus haut, plus bas, ailleurs. Le dedans de l'homme est dehors. Qui oserait dire que notre conscience, c'est nous ?

Or la notion du Beau est, comme la notion du bon, un fait de conscience. Le Beau s'impose souverainement. Disons plus, divinement. Avant de penser le Beau, on le sent.

---

<sup>164</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 414.

<sup>165</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 414.

<sup>166</sup> En particulier à l'occasion des « tempêtes sous un crâne » de Valjean : au chapitre I, VII, 3, « Une tempête sous un crâne » : « Ce qu'il voulait aveugler, le regardait. Sa conscience. / Sa conscience, c'est-à-dire Dieu » (Massin XI, p. 203) ; et au chapitre V, VI, 4, « *Immortale jecur* », où Valjean prend sa dernière décision héroïque, celle de révéler à Marius son identité de forçat en rupture de ban : « Donc, avec la conscience, on n'en a jamais fini. [...] Elle est sans fond, étant Dieu » (Massin XI, p. 952)

<sup>167</sup> Entre autres saint Augustin, qui dans les *Confessions* dit à Dieu : « *Tu autem eras interior intimo meo* », « Mais Toi, Tu m'étais plus intérieur que le plus intime de moi-même » (III, 6, 11) ; et Pascal, qui dans les *Pensées* interprète l'infini du désir comme la présence absente de Dieu en l'homme : « Lui seul est son vrai bien. Et depuis qu'il l'a quitté, c'est une chose étrange qu'il n'y a rien dans la nature qui n'ait été capable de lui en tenir la place » (édition Le Guern, Paris, Gallimard, « Folio classique », fragment 138, p. 129).

C'est là le propre de tout ce qui appartient à l'absolu<sup>168</sup>.

Et si, pour être « autre que l'homme », la conscience n'est pas explicitement identifiée avec Dieu ici, le pas est franchi dans *William Shakespeare*, où Hugo écrit, à propos du don d'invention des personnages chez les grands poètes :

Ce maniement de l'âme humaine semble une sorte d'égalité avec Dieu. Égalité dont le mystère s'explique quand on réfléchit que Dieu est intérieur à l'homme. Cette égalité est identité. Qui est notre conscience ? Lui. Et il conseille la bonne action. Qui est notre intelligence ? Lui. Et il inspire le chef-d'œuvre<sup>169</sup>.

Hugo parle encore au chapitre suivant de « la création divine indirecte, c'est-à-dire la création humaine<sup>170</sup> ». Les conséquences de cette idée pour la pensée du style sont considérables. Le choix stylistique, que Hugo qualifiait de « métaphysique » dans la mesure où tout l'être de l'écrivain s'y résume, le devient bien davantage dès lors que s'y exprime le Créateur en même temps que le créateur. La part prise par le poète à son œuvre en devient-elle nulle ? et comment penser dans ces conditions la singularité de l'artiste, que Hugo a tant à cœur ? Un passage du « Goût » s'efforce de résoudre ce problème :

Le goût [...] est, comme la conscience, à la fois personnel et général. Il révèle à chaque individualité, sans la troubler, le mode d'harmonie qui lui est propre avec les grandes lois mystérieuses superposées à tout.

[...] Il y a autant de goûts qu'il y a de génies, avec un type supérieur qui est l'idéal. L'idéal, c'est le goût de Dieu.

Dieu étant soleil, le génie est planète.

Le goût est une gravitation.

Toute gravitation planétaire se compose de deux lois, l'évolution sur l'axe et l'évolution dans l'orbite. L'axe est le moi de la planète ; le parcours de l'orbite est sa fonction.

Ceci engendre dans l'art, et nous venons de l'indiquer, deux lois applicables aux génies : l'une qui est spéciale à chaque génie, loi de son diamètre, loi de son axe, loi de son moi ; l'autre qui est générale et humaine, loi de l'orbite, loi de la fonction. Cette dernière loi, la voici : éclairer, échauffer, féconder ; – c'est-à-dire, pour tout résumer d'un mot, civiliser. – Cette dernière loi est absolue. Tout génie est tenu d'y satisfaire<sup>171</sup>.

Le paradigme de la gravitation planétaire permet de tenir ensemble l'autonomie du créateur, qui est son originalité, et l'expression en lui de la loi divine, qui fait sa puissance de civilisation.

---

<sup>168</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368-369.

<sup>169</sup> *WS*, II, II, 1, Massin XII, p. 243.

<sup>170</sup> *WS*, II, II, 2, Massin XII, p. 244.

<sup>171</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415.

## L'exigence poétique d'extravagance et la pensée du rêve

L'apologie de la métaphore et l'affirmation de sa valeur intellectuelle empruntent chez Hugo une dernière voie (implicite, car ici encore il n'est jamais nommément question de la métaphore) : une certaine « extravagance » – une libération de l'imagination, parente du rêve et de la folie – est permise au grand écrivain, particulièrement au poète ; et non seulement permise, mais requise ; à travers cette extravagance, l'écrivain pense, autrement, et parfois mieux qu'en régime strictement raisonnable et rationnel.

Le mot d'« extravagance » est utilisé par Hugo dans « *Promontorium Somnii* », mais citons d'abord un passage du « Goût » dans lequel on trouve une parcelle de cette théorie de l'extravagance. Hugo rejette toute règle en art pour que les génies puissent déployer librement leurs facultés exceptionnelles : « Vous ne pouvez indiquer de routes, marquer de jalons, tracer de limites, précisément parce que vous avez le droit d'attendre l'inattendu<sup>172</sup> », écrit-il, ce qui l'amène à consacrer tout un paragraphe à cet inattendu qu'on peut attendre en poésie :

Oui, la poésie, c'est l'infini. Vous avez le droit, vous lecteur, de tout demander et de tout vouloir, excepté une borne. Vous pouvez demander à la fleur de chanter, à l'étoile d'embaumer, à la strophe d'écumer. Vous pouvez exiger de l'océan un sourire et d'une bouche de volcan un baiser. Vous pouvez prendre les cheveux d'une femme et les mettre dans le ciel, et imposer, même à la science stupéfaite forcée d'enregistrer dans sa nomenclature ce rêve et de s'en servir, la chevelure de Bérénice. Vous pouvez répandre le colibri sur le condor, créer le Roch et égarer cette immense émeraude ailée dans la nuée des légendes de l'Orient. Vous pouvez composer un esprit de toutes les forces et de toutes les grâces et faire sortir du même cerveau les euménides et les océanides, Polyphème et Nausicaa, Francesca et Ugolin, Titania et Caliban. En poésie, le prodige est de droit. Il y a un impossible qui est le possible de l'art<sup>173</sup>.

Si Hugo ne parle pas d'« extravagance », la notion telle qu'il la définit dans « *Promontorium Somnii* » – « aller au-delà » – est bien présente ici : le poète a droit de dépasser les « bornes », et même plus, on peut exiger de lui qu'il les dépasse. Et ces bornes ne sont pas seulement les interdits des poétiques, mais jusqu'aux lois physiques et métaphysiques. « Le prodige est de droit » en deux lieux : dans la réalité, en la personne du génie, qui peut avoir les facultés les plus incroyables (« vous pouvez composer un esprit de toutes les forces et de toutes les grâces ») ; et dans l'univers qu'évoque l'œuvre artistique, où la liberté de la fiction donne toute latitude à l'imagination de l'écrivain. Or tous les exemples que donne Hugo ne sont pas, aussi étroitement que le Roch, des *choses* ou des *êtres diégétiques*, des référents fictifs d'une parole narrative. Plusieurs peuvent se comprendre comme des métaphores, – trois d'entre eux

---

<sup>172</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 416.

<sup>173</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 416-417.

comme des métaphores fondées sur une analogie : le baiser de la bouche du volcan, le sourire de l'océan, la strophe qui écume (et l'analogie travaille également à la constellation chevelure de Bérénice même si l'on y voit plutôt une fiction diégétique), – deux autres comme des images sans motivation analogique : la fleur qui chante, l'étoile qui embaume (à moins qu'il y ait dans ce dernier cas analogie entre l'étoile et la fleur, ce qui est probable). La métaphore semble donc être pour Hugo l'une des modalités du prodige exigible du poète.

Dans la deuxième et principale partie de « *Promontorium Somnii* », Hugo montre quel est l'empire du rêve dans divers domaines de la vie humaine. Il utilise le mot « rêve » parce que le point de départ de sa méditation est le nom d'un des monts de la lune, ce *Promontorium Somnii*, ou « Promontoire du songe », qui donne son titre au texte, et dont il fait un symbole d'une tendance de la psyché humaine<sup>174</sup> : il s'agit en fait de la libre activité de l'imagination se créant des représentations sans référents réels, – cela couvre donc non seulement le rêve mais toutes les fantaisies, fictions et chimères de l'âme éveillée, et jusqu'à la folie ; le mot « chimérisme », utilisé dans le texte au sujet des mythologies, serait une bonne dénomination d'ensemble. Hugo montre l'œuvre souvent désastreuse du rêve chez les tyrans, les savants, les juges, les médecins, etc. ; mais c'est des poètes qu'il part, et c'est aux poètes qu'il revient, au bout de quelques pages, pour affirmer la valeur du rêve dans leur travail : « Oui, loin d'être un défaut, comme le croient les critiques de surface, cette quantité de rêve inhérente au poète est un don suprême. Il faut qu'il y ait dans le poète un philosophe, et autre chose. Qui n'a pas cette quantité céleste de songe n'est qu'un philosophe<sup>175</sup> ». Ce qui débouche, un peu plus loin, sur cette proclamation solennelle :

Poètes, voici la loi mystérieuse : Aller au delà.

Laissez les sots la traduire par *extravagare*. Allez au delà, extravez, soit, comme Homère, comme Ézéchiél, comme Pindare, comme Salomon, comme Archiloque, comme Horace, comme saint Paul, comme saint Jean, comme saint Jérôme, comme Tertullien, comme Pétrarque, comme Alighieri, comme Ossian, comme Cervantes, comme Rabelais, comme Shakespeare, comme Milton, comme Mathurin Régnier, comme Agrippa d'Aubigné, comme Molière, comme Voltaire. Extravez avec ces doctes, extravez avec ces justes, extravez avec ces sages. *Quos vult AUGERE Juppiter dementat*<sup>176</sup>.

On voit comment Hugo reprend à son compte une notion utilisée par ses détracteurs, cette notion d'extravagance, moyennant une réactivation de son étymologie métaphorique, qui

---

<sup>174</sup> Par exemple : « Ce promontoire du Songe quelquefois submerge de son ombre tout un génie » (« *PS* », Massin XII, p. 457). Sur cet usage symbolique d'un référent réel, voir le chapitre 13 p. 775-776.

<sup>175</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>176</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464.

retourne le défaut en qualité<sup>177</sup>. Hugo pousse la provocation jusqu'à réécrire à son profit une phrase latine proverbiale (qui apparemment n'est une citation d'aucun grand auteur de l'Antiquité<sup>178</sup>), *quos vult perdere Juppiter dementat*, « Jupiter rend fou ceux qu'il veut perdre » – « ceux qu'il veut grandir », rectifie Hugo : comme dans « Réponse à un acte d'accusation », c'est bien la folie qu'il revendique et qu'il rend positive.

En outre, ce que ce texte apporte de nouveau par rapport au court passage du « Goût » commenté ci-dessus, c'est l'affirmation du profit intellectuel de cette extravagance. On lit dans *William Shakespeare* qu'« [en certain endroit] c'est la volonté de Shakespeare de rêver ; ailleurs il pense. / Disons plus, là où il rêve, il pense encore ; avec une profondeur autre, mais égale<sup>179</sup> » : cette idée, « *Promontorium Somnii* » la martèle avec force. Hugo prend Molière pour exemple :

Molière, subitement éperdu, chancelle du trop plein de la coupe divine, et, comme Horace, il dit : Ohé ! *Dicit Horatius : Ohé !* Ce sage devient fou ; et voilà le fantasque qui arrive, et le grotesque, et le bouffon, et la parodie, et la caricature, et l'excentrique, et l'excessif [...] et toute cette folie, ô Molière, ajoute à ta sagesse<sup>180</sup>.

Et Hugo ajoute cette argumentation métaphorico-mythique, généralisée à tout poète : « Le poète est le fils de la muse ; il en est aussi l'enfant. / Mais cette enfance ressemble à celle du Nazaréen au temple. Elle enseigne. / Les docteurs l'écoutent ; elle a le doigt levé<sup>181</sup> ». Un peu plus loin, c'est Voltaire qui est pris pour exemple : « Remarque frappante, dans ses contes Voltaire rêve, il pense d'autant plus. Il sort du réel et entre dans le vrai. Cette gorgée de chimère bue par sa raison la transfigure<sup>182</sup> ». Enfin, plus loin encore, la « rêverie » est donnée pour l'état radicalisé, poussé à bout, de la pensée, – cette dernière étant conçue, quand elle s'approfondit un peu, comme un *méditer*, un *être « pensif »* : « Silène, au dire d'Épicure, était un sage tellement pensif qu'il semblait éperdu. Il s'abrutissait d'infini. Il méditait si avant dans les choses qu'il allait hors de la vie et qu'on l'eût dit pris de vin. Ce vin était la rêverie terrible<sup>183</sup> ». Cette modalité de la pensée, « La Pente de la rêverie », une trentaine d'années auparavant, en avait déjà raconté l'expérience<sup>184</sup>.

---

<sup>177</sup> Sur cette technique hugolienne de contre-argumentation métaphorique, voir le chapitre 8 p. 472-476.

<sup>178</sup> Voir Samuel Chabert, « Juppiter Dementat », *Revue des Études anciennes*, n°20-3, 1918, p. 141-163.

<sup>179</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 269.

<sup>180</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>181</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>182</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>183</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464.

<sup>184</sup> Voir le chapitre 3 p. 146-148.

Hugo n'aborde pas précisément la question de la métaphore dans ces passages de « *Promontorium Somnii* » consacrés aux poètes ; les exemples qu'il trouve chez Molière et Voltaire sont toujours nettement des fictions diégétiques, on ne peut, comme certains des exemples donnés dans « Le Goût », les tirer vers la métaphore. Mais comment ne pas considérer la métaphore comme une modalité stylistique de ce que Hugo appelle l'« extravagance » ? Elle est un cas de déraison, puisqu'elle applique à certaine chose des mots qui ne lui conviennent pas proprement ; elle est un produit de l'imagination qui, sur la base d'une ressemblance parfois minime, forge une représentation nouvelle de la chose, une représentation déformée, chimérique, où le comparant se mélange au comparé.

On peut même, du coup, tenter un exercice périlleux : cerner, dans l'analyse plus précise que donne Hugo de la déraison pensive chez Molière ou Voltaire, ce qui peut s'appliquer *mutatis mutandis* à la métaphore. Au sujet de la bouffonnerie moliéresque, Hugo explique :

Une signification sérieuse et forte se dégage de ces lupercales de l'art. C'est le vice accentué, c'est le ridicule barbouillé de lui-même, c'est la lie au front de l'ivrogne. Le laid devient grotesque. La grimace souligne la figure. C'est la physionomie poussée au noir. Qui n'était que poltron est lâche, qui n'était que pédant est idiot, qui n'était que bête est sot, qui n'était que vil est abject. Toute une philosophie sort de la bouffonnerie. C'est le défaut marqué par l'excès<sup>185</sup>.

Cette déformation véridique qui fait créer à l'imagination de Molière un univers de personnages délirants est à l'œuvre dans la métaphore aussi. La métaphore satirique, on le verra, est l'exact équivalent écrit de la caricature<sup>186</sup> ; mais en réalité, la plupart des métaphores suivent cette logique de charge, d'« accentuation », de « marquage par l'excès » que décrit Hugo : c'est par excès sur la ressemblance que l'on assimile l'amour à une flamme pour marquer tout ce qui dans l'amour semble brûlure. L'extravagance, et la métaphore en particulier, ont donc une vérité d'exagération ; mais ce n'est pas tout. On a commencé de citer plus haut ce que Hugo écrit de Voltaire :

Cette gorgée de chimère bue par sa raison la transfigure, et cette raison devient divination. Voltaire dans ses contes entrevoit presque, et entrevoit avec amour, la conclusion, disons plus, la catastrophe finale du dix-huitième siècle, catastrophe qui, historien, l'épouvanterait. Il invente, il imagine, il se laisse aller aux conjectures, il perd pied ; il s'envole. Le voilà en plein azur de suppositions et d'hypothèses. La pensée étoilée était jusque-là restée fermée. C'est l'ouverture de la déesse. *Patuit dea*<sup>187</sup>.

La liberté de l'invention fictionnelle permet à Voltaire de sonder l'inconnu et de toucher le vrai ; cette vertu heuristique, la métaphore la possède aussi ; elle aussi vaut souvent comme

---

<sup>185</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>186</sup> Voir le chapitre 10 p. 562 sqq.

<sup>187</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463-464.

« conjecture », comme « hypothèse »<sup>188</sup> : comme proposition d'un modèle d'analyse d'un phénomène<sup>189</sup>, ou d'une représentation approximative de ce qui reste inconnaissable. Fécondité de la rêverie métaphorique, – de même que plusieurs grands penseurs, en imaginant des lieux fictifs, ont pu modéliser tel ou tel objet de philosophie comme le bonheur ou l'organisation politique idéale : « Rêverie, c'est fécondation. [...] Platon rêve l'Atlantide, Dante le Paradis, Milton l'Éden, Thomas Morus la Cité Utopia, Campanella la Cité du Soleil, Hall le Mundus Alter, Cervantes Barataria, Fénelon Salente<sup>190</sup> ». On relèvera encore cette recommandation de Hugo à tout postulant rêveur : « Une précaution est nécessaire : s'emplir de science humaine. Soyez homme avant tout et surtout. Ne craignez pas de vous surcharger d'humanité. Lestez votre raison de réalité, et jetez-vous à la mer ensuite. / La mer, c'est l'inspiration<sup>191</sup> ». C'est bien lesté de réalité, de science même, que l'écrivain sera en mesure de multiplier et d'approfondir ses métaphores. Enfin, plus haut dans le texte, dans les premiers paragraphes de cette deuxième partie de « *Promontorium Somnii* », Hugo décrit le royaume de l'imaginaire, « vague royaume plein du mouvement inexprimable de la chimère<sup>192</sup> » ; là encore, les exemples précis relèvent tous de la fiction diégétique (ce sont des personnages de Shakespeare), mais plusieurs formulations générales s'appliquent bien à la métaphore : « La forme dénouée ondule mêlée à l'idée [« la forme » ici c'est la plastique des choses qu'on se représente]. L'âme est presque chair, le corps est presque esprit<sup>193</sup> » – cette dernière phrase renvoyant certainement au caractère symbolique de nombreux personnages fictifs, comme cette autre : « L'être commencé homme s'achève abstraction<sup>194</sup> ». L'imaginaire est donc aussi le royaume de la matérialité pétrie d'intellectualité, de signification, donc éminemment de la métaphore, – ce qui rend particulièrement intéressante la dernière phrase du paragraphe : « Du

---

<sup>188</sup> Dans *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Claude Millet souligne ce lien établi par Hugo entre l'hypothèse (fait épistémique) et l'imagination visionnaire : « La vraie science n'est peut-être pas alors l'œuvre des Thomas, qui ne croient que ce qu'ils voient, mais de ceux qui explorent l'invisible, les hommes de l'hypothèse, de la conjecture visionnaire, dans laquelle le mythe et l'hypothèse scientifique peuvent se conjoindre » (Paris, PUF, 1997, p. 171). L'idée de la métaphore comme conjecture me vient d'un cours d'agrégation sur *Les Contemplations* que m'a aimablement communiqué Claude Millet. Sur la parenté entre la conjecture et la songerie, c'est-à-dire la pensée rêveuse, imaginante, coup de sonde dans l'espace du possible, voir aussi Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible : essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, la section intitulée « "L'étendue du possible" : possible et conjecture », p. 38-44.

<sup>189</sup> Voir sur cela le chapitre 7, en particulier p. 400.

<sup>190</sup> « PS », Massin XII, p. 465.

<sup>191</sup> « PS », Massin XII, p. 464.

<sup>192</sup> « PS », Massin XII, p. 457.

<sup>193</sup> « PS », Massin XII, p. 457.

<sup>194</sup> « PS », Massin XII, p. 457.

réel rongé et disparaissant sort un fantôme comme du tison une fumée<sup>195</sup> ». Cette image de la combustion semble décrire, peut-être la genèse du *fabuleux* à partir de l'expérience sensible (dans ce cas l'*inconsistance* de la fumée traduit l'*inexistence* du fabuleux), mais *aussi* la façon dont cette expérience *s'intellectualise* (*inconsistance* de la fumée ← *abstraction* du concept) lorsqu'elle fournit des moyens analogiques d'appréhender les objets de la pensée : la représentation sensible devient schème, elle tend vers l'idée abstraite.

Notons pour finir que dans l'extravagance ainsi théorisée, on retrouve la communication entre Dieu et l'âme de l'artiste qu'on a découverte plus haut dans la conscience esthétique. À propos de la part de rêve chez Voltaire, Hugo écrit : « Ce *quid divinum*, Voltaire l'a eu dans ses contes<sup>196</sup> ». Plus loin, toujours à propos du rêve dans la création littéraire, il ajoute :

Ce que les pédants nomment caprice, les imbéciles déraison, les ignorants hallucination, ce qui s'appelait jadis fureur sacrée, ce qui s'appelle aujourd'hui, selon que c'est l'un ou l'autre versant du rêve, mélancolie ou fantaisie, cet état singulier de l'esprit qui, persistant chez tous les poètes, a maintenu, comme des réalités, des abstractions symboliques, la lyre, la muse, le trépied, sans cesse invoquées ou évoquées, *cette ouverture étrange aux souffles inconnus*, est nécessaire à la vie profonde de l'art. L'art respire volontiers l'air irrespirable. Supprimer cela, c'est fermer *la communication avec l'infini*. La pensée du poète doit être de plain-pied avec l'horizon extra-humain<sup>197</sup>.

Ce qui s'appelle ici « l'infini » s'appelle un peu plus loin « l'inconnu », et une entité personnelle s'y dessine plus nettement : « À proprement parler, toute la haute puissance intellectuelle vient de ce souffle, l'inconnu. Souffle qui est une volonté. *Flat ubi vult*. Ce sont là les grands effluves<sup>198</sup> ». Deux raccourcis permettent à Hugo cette promotion considérable de l'extravagance, c'est-à-dire de l'imagination débridée. D'abord, si l'extravagance du poète est folie, elle se dit en latin *furor poeticus*, ce qui rime avec la représentation antique et mythique du poète possédé par un dieu. D'autre part, l'imagination ouvre les portes de ce qui n'existe pas, donc de *l'inconnu*, or *l'inconnu* dans un sens un peu différent, c'est la transcendance inaccessible aux hommes, c'est Dieu. Grâce à ces deux raccourcis, le poids de vérité de la métaphore, ce fruit privilégié de l'extravagance, se trouve à la fois accru et qualifié d'une façon particulière : comme révélation prophétique – reçue, et non construite par l'esprit humain<sup>199</sup>.

---

<sup>195</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457.

<sup>196</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>197</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464. C'est moi qui souligne.

<sup>198</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464.

<sup>199</sup> Si tout cela est vrai, la métaphore selon Hugo ne vérifie pas exactement ce qu'écrivent Molino, Soublin et Tamine de la conception romantique de cette figure : « l'esprit n'est pas une faculté passive d'enregistrement des

Cette découverte de Dieu dans les profondeurs du choix stylistique, on l'a vue au cours de ce chapitre se faire de plusieurs manières. Elle découle, dans le poème « Suite » des *Contemplations* (I, 8), d'une métaphysique du langage comme instrument de dévoilement à soi-même de l'Esprit humain (la majuscule est dans le texte). Dans une perspective plus psychologique et plus centrée sur le génie, le passage des « Traducteurs » sur la profondeur de la profusion laissait entrevoir une zone d'ombre et de mystère au fond de la pensée humaine. Cette zone d'ombre envisagée d'un point de vue cognitif, on peut *a posteriori* l'identifier avec cette profondeur ultime du sujet que constitue sur le plan éthique la conscience, sur le plan esthétique le goût, et qui n'est autre que Dieu en nous. Ainsi fondées, l'exubérance et l'audace métaphorique que défend Hugo, implicitement dans *Les Contemplations* et plus explicitement dans *William Shakespeare*, ne craint plus rien des critiques néoclassiques : la situation d'écriture du génie, habitée par la transcendance, qui fait d'elle un authentique prophétisme, échappe à l'immanente et mesquine législation des vieux régents du Parnasse. Ces critiques auront au moins eu le mérite de faire entrer Hugo dans des réflexions sur le style, et sur l'union indissociable d'une pensée et d'une forme qui le constitue ; réflexions qui concernent au premier chef la métaphore, et qui font d'elle une conquête sémantique et un instrument intellectuel véritable plutôt qu'un détour traduisible.

---

phénomènes, c'est une activité de création : l'esprit n'est plus vu comme un *miroir*, mais comme une *lampe*, une source de lumière qui anime et illumine le monde. Aussi la métaphore, l'image, le symbole ne sont-ils plus le résultat d'une pure et simple association des idées, conçue selon le modèle empiriste, qui lierait deux objets caractérisés par une ressemblance objective ; c'est le moi du poète qui crée la ressemblance et impose ses lois au monde des phénomènes » (« Problèmes de la métaphore », p. 15-16). Pour Hugo, l'analogie ne viendrait ni du monde ni du sujet, elle viendrait de Dieu qui est dans le sujet une instance extérieure au sujet, bien plus proche en fait de l'ordre du monde qu'il a créé et pétri d'analogies.



## Chapitre 2. Linguistique et anthropologie de la métaphore

### La poésie spontanée

Pour Hugo, la métaphore est très loin de se réduire à un phénomène de poétique ou d'esthétique ; elle échappe aux limites de la littérature et de l'art, elle n'est souvent pas le fait d'un génie singulier, mais celui de l'humanité commune ou d'une communauté humaine. On étudiera dans ce chapitre les secteurs de la pensée hugolienne dans lesquels la métaphore se présente sous ce mode d'existence. Hugo pense la naturalité de la métaphore dans trois domaines : d'abord, la parole de deux catégories humaines que Hugo, dans une large mesure, représente conjointement, le peuple et l'enfant ; ensuite, la langue en général et son approvisionnement lexical ; enfin, un domaine vaste, celui des représentations du monde, dans lequel se distinguent une zone principale, celle du mythe, et un phénomène transversal, qu'on appellera l'idolâtrie. On l'entrevoit déjà, l'objet métaphore sera conduit à déborder les limites étroites de sa définition stylistique, à devenir structure psychologique fondamentale. Sociolinguistique, linguistique, anthropologie ; ce dernier ordre de préoccupation paraît fournir un bon dénominateur commun : c'est bien de l'homme qu'il s'agit, de l'homme comme interface entre nature (une nature humaine, où s'inscrit la métaphore) et culture (le langage, le mythe, l'organisation de la société en groupes différenciés, etc.). En particulier, dans le premier des trois domaines qui nous intéresseront, le sociologique est d'autant plus ramené à l'anthropologique que le peuple, comme l'enfant, passe pour un état de l'humanité peu cultivé, où l'homme naturel apparaît le mieux.

Plus que jamais, on *reconstitue* ici une pensée de la métaphore, avec tout ce que cette démarche comporte d'artificiel. On relie des points, des occasions de pensée, pour faire apparaître un dessin que Hugo n'a jamais tracé comme tel ; le plus souvent, la métaphore n'est même pas le sujet de la réflexion hugolienne dans le passage qu'on étudie, mais bien un prédicat, – une partie parfois infime, parfois inconsciente et presque toujours accidentelle du prédicat. Souvent aussi, ce sont des idées banales, traditionnelles ou contemporaines, que Hugo retravaille, réagence, articule à sa manière. Mais précisément, on fait le pari qu'il s'y imprime quelque chose de particulier à Hugo, et qui résonne avec sa pratique métaphorique.

## Le peuple et l'enfant

L'anthropologie hugolienne de la métaphore commence par un constat de surface : l'abondance des images entrées dans la langue, des métaphores lexicalisées. Dans *Les Misérables* particulièrement, des remarques nombreuses, occasionnées soit par un trait de peinture sociolinguistique, soit par une expression venue naturellement sous la plume de Hugo lui-même, visent cette richesse métaphorique de la langue. Dans la première partie du roman, au moment où M. Madeleine et Javert s'affrontent sur le sort de Fantine, on lit par exemple : « Il était évident qu'il fallait que Javert eût été, comme on dit, "jeté hors des gonds" pour qu'il se fût permis d'apostropher le sergent comme il l'avait fait<sup>1</sup> ». On le voit, ce n'est pas beaucoup plus que ce réflexe de prudence qui faisait déjà tempérer aux Latins, classiques et néoclassiques toute expression un peu imagée par un *ut ita dicam* ou un *pour ainsi dire* ; mais ici l'expression imagée n'est pas créée par Hugo, elle appartient à la langue commune, il a plaisir à l'utiliser et le geste de prudence, le « comme on dit », prend l'intérêt d'une remarque philologique. Souvent d'ailleurs s'ajoute une appréciation, invariable : l'image est *énergique*. Ainsi, au livre I de la cinquième partie, à propos de Grantaire cuvant sa boisson : « Il réalisait, *dans toute son énergie*, la vieille métaphore : ivre mort. Le hideux philtre absinthe-stout-alcool l'avait jeté en léthargie<sup>2</sup> ». On retrouve cette appréciation plus loin dans la même partie, lorsque Valjean et Thénardier se rencontrent dans l'égout : « éclairé de face par la lumière de la grille, [...] Thénardier, comme dit l'*énergique* métaphore banale, sauta tout de suite aux yeux de Jean Valjean<sup>3</sup> ». Ces remarques ne sont pas propres à Hugo : on les trouve aussi chez Balzac (nous en donnons un exemple plus loin), elles sont sans doute un fait d'époque.

On pourrait trouver que Hugo prête là attention à la part la moins créative de la flore métaphorique : à un dépôt d'expressions figurées figées, que les locuteurs se transmettent de génération en génération. Mais en réalité, ces expressions traduisent une tendance humaine à l'image qui intéresse Hugo ; il ne regarde pas vers l'aval, vers le long flot dormant, vers la durable existence figée de ces figures, mais vers l'amont, vers le jaillissement créateur. Quant à considérer que ce jaillissement vient du peuple, que ces images de la langue commune viennent de l'énergique parler populaire, le pas est facile à franchir. Dumarsais au XVIII<sup>e</sup>

---

<sup>1</sup> *LM*, I, v, 13, Massin XI, p. 185.

<sup>2</sup> *LM*, V, i, 23, Massin XI, p. 870. C'est moi qui souligne.

<sup>3</sup> *LM*, V, iii, 8, Massin XI, p. 900. C'est moi qui souligne.

siècle, voulant affirmer que les figures ne sont pas des manières de parler artificielles et réservées au poète, avait eu cette phrase célèbre : « je suis persuadé qu'il se fait plus de figures un jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques<sup>4</sup> ». Jour de marché à la halle, temps et lieu de la parole populaire : c'est un lieu commun depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle au moins de dire que la langue du peuple est imagée. Sans doute Hugo, dans les trois exemples cités ci-dessus, n'est pas aussi explicite que Balzac écrivant dans *La Muse du département* (1843) à propos de Lousteau et Dinah : « il la payait, comme dit le peuple dans son langage énergique, *en monnaie de singe*<sup>5</sup> ». Mais on trouve chez Hugo une abondante représentation de la *parole* populaire comme parole métaphorique : c'est ce que nous allons maintenant étudier.

### **Le peuple et l'enfant créateurs : naïveté, verve et poésie**

La parole du peuple est un lieu de la métaphore vive. Les villageois de Montfermeil illustrent cette inventivité métaphorique, en baptisant Cosette du surnom de l'Alouette :

Dans le pays on l'appelait l'Alouette. Le peuple, qui aime les figures, s'était plu à nommer de ce nom ce petit être pas plus gros qu'un oiseau, tremblant, effarouché et frissonnant, éveillé le premier chaque matin dans la maison et dans le village, toujours dans la rue ou dans les champs avant l'aube<sup>6</sup>.

On trouve ici à la fois l'idée capitale : « le peuple, qui aime les figures », et une mise en scène de ce goût des images comme activité créatrice, invention d'un trope nouveau pour les besoins d'un surnom. Cette prédisposition aux métaphores est à rattacher à un attribut stéréotypé du peuple, que le romantisme revalorise, et qui reste ici implicite : la naïveté, c'est-à-dire tout à la fois la simplicité, la vivacité d'impression et la franchise d'expression de l'homme encore à peu près tel que l'a fait la nature<sup>7</sup>. La métaphore procède de ces trois qualités : elle est une ressemblance vivement perçue et franchement formulée, avec une simplicité qui passe du paraître à l'être (absence d'un terme de comparaison) sans

---

<sup>4</sup> Dumarsais, *Traité des tropes* (1730), première partie « Des tropes en général », article 1 « Idée générale des figures », Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, p. 8.

<sup>5</sup> Balzac, *La Muse du département*, troisième partie, chapitre XLVI, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1984, p. 197.

<sup>6</sup> *LM*, I, IV, 3, Massin XI, p. 159.

<sup>7</sup> Voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, dans la première partie tout le chapitre 1, « Naïveté ». C. Millet cite en particulier (p. 21) ces lignes de Mme de Staël dans *De l'Allemagne* (1810) : « les nations peu civilisées commencent toujours par la poésie, et dès qu'une passion forte agite l'âme, les hommes les plus vulgaires se servent, à leur insu, d'images et de métaphores ; ils appellent à leur secours la nature extérieure pour exprimer ce qui se passe en eux d'inexprimable. Les gens du peuple sont beaucoup plus près d'être poètes que les hommes de bonne compagnie, car la convenance et le persiflage ne sont propres qu'à servir de bornes, ils ne peuvent rien inspirer ».

s’embarrasser des différences, moins saillantes. On remarquera enfin que Hugo prête au peuple un choix de comparant conforme aux siens : lui aussi assimile systématiquement les enfants à des oiseaux<sup>8</sup>.

Que ce jaillissement métaphorique du parler populaire ne s’endort jamais, Hugo le suggère aussi au moyen d’un personnage, Gavroche. On sait que le gamin en général est à la fois le germe, le condensé et l’incarnation par excellence du peuple : tout le livre I de la troisième partie l’affirme, à commencer par son titre, « Paris étudié dans son atome » ; « Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours le gamin ; peindre l’enfant, c’est peindre la ville ; et c’est pour cela que nous avons étudié cet aigle dans ce moineau franc<sup>9</sup> ». Or Hugo, toujours attentif aux particularités de langage des groupes sociaux<sup>10</sup>, nous dit du gamin :

Il a ses jeux à lui, ses malices à lui dont la haine des bourgeois fait le fond ; ses métaphores à lui ; être mort, cela s’appelle *manger des pissenlits par la racine* ; ses métiers à lui, amener des fiacres, baisser les marchepieds des voitures, établir des péages d’un côté de la rue à l’autre dans les grosses pluies, ce qu’il appelle faire *des ponts des arts*<sup>11</sup>.

L’intéressant ici n’est pas seulement que le gamin ait « ses métaphores à lui » : une partie importante de sa vie paraît placée sous le signe de la métaphore. Les activités du gamin (« ses métiers ») sont nommées et vécues par lui de façon métaphorique : « faire *des ponts des arts* » ; et derrière ces dénominations comme derrière le choix de ces activités agit un même esprit, l’esprit du jeu. Le gamin « a ses jeux à lui », et les autres traits ensuite énumérés ne sont au fond que des déclinaisons de cette ressource ludique infinie. Or le jeu et la métaphore ont partie liée. La plupart des jeux reposent sur l’assimilation métaphorique d’éléments du réel à des éléments fictifs ; ou bien, si l’on préfère voir les choses en sens inverse, la

---

<sup>8</sup> Quelques exemples dans deux recueils d’époques différentes : dans *Les Voix intérieures* (1837), le poème 22 s’intitule « À des oiseaux envolés », dans lequel le poète se désole d’avoir chassé de sa chambre un groupe d’enfants joueurs ; dans « À propos d’Horace », le poème I, 13 des *Contemplations* (1856), les noirs professeurs « font aux rossignols leurs gros yeux de chouettes », Hugo se rappelle avoir été ce « pauvre oiseau qui heurtait du crâne mes barreaux » et rêve d’un temps où « on n’instruira plus les oiseaux par la cage » (Massin IX, p. 89) ; dans « Chose vue un jour de printemps », le poème III, 17 du même recueil, le poète demande : « Dieu ! pourquoi l’orphelin, dans ses langes funèbres / Dit-il : « J’ai faim ! » L’enfant, n’est-ce pas un oiseau ? / Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ? » (Massin IX, p. 179).

<sup>9</sup> *LM*, III, 1, 12, Massin XI, p. 443.

<sup>10</sup> Cet intérêt pour les particularités de langage conduit Hugo à noter la présence d’expressions métaphoriques ailleurs que dans la bouche du peuple. Le narrateur explique, au livre VIII de la deuxième partie : « Fauchelevant était en effet de cette espèce que le vocabulaire impertinent et léger du dernier siècle qualifiait : *demi-bourgeois, demi-manant* ; et que les métaphores tombant du château sur la chaumière étiquetaient dans le casier de la roture *un peu rustre, un peu citadin ; poivre et sel* » (*LM*, II, VIII, 1, Massin XI, p. 400). Mais c’est surtout dans la langue du peuple que la métaphore a une vitalité particulière.

<sup>11</sup> *LM*, III, 1, 2, Massin XI, p. 432.

métaphore a toujours quelque chose d'un jeu, jeu intellectuel et langagier où l'on décide de voir une chose sous l'aspect d'une autre. Il y a dans les deux cas, de façon volontaire et contrôlée, suspension du rapport habituel de vérité avec le monde, au profit d'un nouveau rapport au monde, fictionnel<sup>12</sup>. L'esprit du jeu, c'est évidemment un trait caractéristique de l'enfant ; le gamin, avec ses métaphores, est donc en fait représentatif de deux catégories humaines, non seulement le peuple, mais l'enfant, – qui est comme le peuple une figure de la naïveté, revalorisée par le romantisme.

Si le gamin de Paris est l'incarnation du peuple par excellence, Gavroche est par excellence l'incarnation du gamin. Or la mise en scène du langage de ce personnage fait la part belle à la métaphore, et à la métaphore non pas banale, mais nouvelle et jaillissante. Gavroche possède un vocabulaire personnel dont le narrateur nous donne un échantillon lorsqu'il nous montre le jeune garçon à l'affût d'un bon coup, au livre VI de la quatrième partie :

il observait la boutique afin de voir s'il ne pourrait pas « chiper » dans la devanture un pain de savon, qu'il irait ensuite revendre à un sou à un « coiffeur » de la banlieue. Il lui arrivait souvent de déjeuner d'un de ces pains-là. Il appelait ce genre de travail, pour lequel il avait du talent, « faire la barbe aux barbiers »<sup>13</sup>.

Mais surtout, il est doué d'un talent d'improvisation métaphorique dont toute la suite du chapitre nous donne une illustration éblouissante. Gavroche vient de prendre sous sa protection deux enfants abandonnés, dont il ignore qu'ils sont ses frères, et que le barbier a jetés hors de sa boutique :

Gavroche, tout en cheminant, jeta un coup d'œil indigné et rétrospectif à la boutique du barbier.

– Ça n'a pas de cœur, ce merlan-là, grommela-t-il. C'est un angliche.

Une fille, les voyant marcher à la file tous les trois, Gavroche en tête, partit d'un rire bruyant. Ce rire manquait de respect au groupe.

– Bonjour, mamselle Omnibus, lui dit Gavroche.

Un instant après, le perruquier lui revenant, il ajouta :

– Je me trompe de bête ; ce n'est pas un merlan, c'est un serpent. Perruquier, j'irai chercher un serrurier, et je te ferai mettre une sonnette à la queue.

Ce perruquier l'avait rendu agressif. Il apostropha, en enjambant un ruisseau, une portière barbue et digne de rencontrer Faust sur le Brocken, laquelle avait son balai à la main.

– Madame, lui dit-il, vous sortez donc avec votre cheval ?

Et sur ce, il éclaboussa les bottes vernies d'un passant.

– Drôle ! cria le passant furieux.

Gavroche leva le nez par-dessus son châle.

– Monsieur se plaint ?

– De toi ! fit le passant.

---

<sup>12</sup> Sur la métaphore et la fiction, voir l'introduction p. 18.

<sup>13</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 675.

– Le bureau est fermé, dit Gavroche. Je ne reçois plus de plaintes<sup>14</sup>.

Deux traits importants sont à noter dans ce jaillissement spontané de la métaphore vive. Le premier trait, le plus marquant, c'est bien sûr l'humour. Gavroche s'amuse, plaisante, cherche à rire. La création de métaphores est donc associée ici à une verve, à une dépense d'esprit, au sens où l'on « a de l'esprit » : don reproché, nous dit Hugo dans *William Shakespeare*, au dramaturge élisabéthain, – mais les reproches adressés à Shakespeare sont les reproches adressés à Hugo<sup>15</sup>. On appréciera la variété et l'originalité thématiques et formelles des métaphores de Gavroche, de l'insulte animalière se corrigeant elle-même (« ce merlan-là », puis « je me trompe de bête ; ce n'est pas un merlan, c'est un serpent »), et optant entre-temps pour un adjectif de nationalité (« c'est un anglische »), à la création d'un nom propre fictif et jeu de mots (« mamselle Omnibus », c'est-à-dire en latin « mademoiselle *pour tous*, qui s'offre à tous »), en passant par le sous-entendu : une assimilation déjà indirecte dans la bouche du narrateur (la portière est « digne de rencontrer Faust sur le Brocken ») le devient encore plus dans la bouche de Gavroche, à travers une assimilation corrélatrice, concernant un accessoire (le balai de la portière est « son cheval »). Humour du gamin, et même *fantaisie*, vu la part qu'y prend l'imagination. La métaphore, on le disait tout à l'heure, est parente du jeu ; les tropes de Gavroche habillent de fiction les gestes et les choses. On a cité cette fantaisie administrative : « Le bureau est fermé. Je ne reçois plus de plaintes », mais en voici une deuxième, plus loin dans le même chapitre, lorsque la pluie commence à tomber : « Bon Dieu, si cela continue, je me désabonne<sup>16</sup> ». Plus loin encore, une fois Gavroche et ses deux frères montés dans l'éléphant, la fiction métaphorique du gamin continue à parodier les formes de la vie sociale contemporaine : « – Commençons par dire au portier que nous n'y sommes pas. / Et plongeant dans l'obscurité avec certitude comme quelqu'un qui connaît son appartement, il prit une planche et en boucha le trou<sup>17</sup> ». L'utilisation de la fantaisie, pour le petit misérable, est une façon de rendre le monde vivable et habitable : après tout, le seul moyen qu'a Gavroche de se loger, c'est de voir dans le ventre de l'éléphant son appartement. Notons par ailleurs que la fantaisie est quelque peu en décalage avec cet autre facteur de la métaphore dont on a parlé, la naïveté : avec cette dernière, l'âme enfantine ou populaire est assujettie à la

---

<sup>14</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 676.

<sup>15</sup> *WS*, II, I, 1 : « Voici quelques-uns des reproches unanimement adressés à Shakespeare : [...] Avoir trop d'esprit » (Massin XII, p. 232). Sur ces reproches adressés à Shakespeare qui sont aussi des reproches adressés à Hugo, voir le chapitre 1 p. 76.

<sup>16</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 676.

<sup>17</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 683.

vivacité et à la simplicité de ses impressions ; avec la fantaisie, l'âme n'est plus passive mais active, créatrice, libre de tout assujettissement, – spirituelle, plus proche de la réflexion, de la métaphore pensive.

Deuxième trait marquant, combiné à l'humour : l'« agressivité », pour reprendre un mot du texte. Gavroche, comme le dit plus loin le narrateur, « était railleur ». Chacune de ses saillies est une pique jetée à un personnage qui la mérite plus ou moins : perruquier malmené, jeune fille traitée en fille, portière traitée de sorcière, passant éclaboussé. Cette tendance de la métaphore, qui la tire jusqu'à l'insulte, est mise en lumière par un autre passage du roman : le jour du mariage de Marius et Cosette, jour de carnaval, une calèche de masques est huée par la foule : « Il se fit entre les masques et la foule un effrayant échange de métaphores<sup>18</sup> ».

Agressivité, gaieté, fantaisie : autant de virtualités de la métaphore qu'on retrouvera dans la pratique de Hugo lui-même, – soit fantaisie pure, soit utilisation satirique des images, où le rire et la colère entrent dans des proportions variables<sup>19</sup>. Gavroche et le gamin de Paris en général sont dans *Les Misérables* des figures d'une veine de l'écriture métaphorique hugolienne, la veine caricaturale, – et aussi de l'usage de cette veine d'écriture au service de la cause démocratique. La caricature, très utilisée dans la presse politique au XIX<sup>e</sup> siècle, repose souvent sur la métaphore ; aussi est-il pour nous significatif que Hugo, dans un passage du livre « Paris étudié dans son atome », associe mémorablement le gamin à des caricatures dirigées contre les monarchies :

[Le gamin] n'hésite pas à se donner, par on ne sait quel mystérieux enseignement mutuel, tous les talents qui peuvent être utiles à la chose publique : de 1815 à 1830, il imitait le cri du dindon ; de 1830 à 1848, il griffonnait une poire sur les murailles. Un soir d'été, Louis-Philippe, rentrant à pied, en vit un, tout petit, haut comme cela, qui suait et se haussait pour charbonner une poire gigantesque sur un des piliers de la grille de Neuilly ; le roi, avec cette bonhomie qui lui venait de Henri IV, aida le gamin, acheva la poire, et donna un louis à l'enfant en lui disant : *La poire est aussi là-dessus*<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> *LM*, V, vi, 1, Massin XI, p. 942.

<sup>19</sup> Voir le chapitre 10. Voir également ma contribution au colloque d'agrégation sur *Les Contemplations* des 4-5 novembre 2015, « Le rire des métaphores dans *Les Contemplations* », actes publiés par Claude Millet, Florence Naugrette et Henri Scepi, en ligne sur l'ancien site Internet du Groupe Hugo : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Default\\_Etudes.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Etudes.htm) (page consultée le 2 mars 2020).

<sup>20</sup> *LM*, III, I, 8, Massin XI, p. 438. La poire est le célèbre motif utilisé par Charles Philipon, directeur du journal *La Caricature*, pour charger Louis-Philippe en novembre 1831 ; il fut maintes fois repris par la suite. Quant au dindon, glouton et censément stupide, ce fut l'un des animaux utilisés pour caricaturer Louis XVI pendant la Révolution ; sans doute le retour sur le trône de la branche légitime, « de 1815 à 1830 », fit-il ressurgir cette moquerie ; Henry Houssaye, historien et académicien de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, rapporte que sous le règne de Louis XVIII « on surnomme [...] les gardes du corps les garde-dindon » (« La France sous la première restauration », « I. Les commencements du règne de Louis XVIII », *La Revue des Deux Mondes*, 3<sup>e</sup> période, t. 113, 1892, p. 556).

Sans doute, dans ce passage, le gamin n'est pas l'inventeur des deux caricatures ; mais, Hugo l'a dit au chapitre 3 du même livre, le gamin de Paris a un génie poétique qui est le génie de la caricature (nous citons le texte un peu plus loin). Cette association du gamin et de la caricature charbonnée sur le mur, on la retrouve dans « La Civilisation », dans une métaphore appliquée à Rabelais (une figure frère du gamin de Paris, – là encore, voir un peu plus loin) : « Rabelais savait ce qu'il faisait en charbonnant sur le mur du droit divin Gargantua<sup>21</sup> ».

Le peuple apparaît donc comme créateur de métaphores, – particulièrement quand il est enfant, mais même quand il ne l'est plus, on l'a déjà vu plus haut<sup>22</sup>. Hugo a sans doute en mémoire la phrase célèbre de Dumarsais (citée *supra*) lorsqu'il présente dans « Les Traducteurs » ce vis-à-vis du peuple et du poète : « Les écrivains créent des mots, la foule secrète des locutions ; le peuple et le poète travaillent en commun. Homère et la Halle font assaut de métaphores<sup>23</sup> ». S'il y a ici une opposition entre le poète et le peuple, elle ne passe pas entre métaphore d'invention et métaphore figée, mais plutôt entre poésie singulière et poésie collective, telles qu'elles sont comparées dans un passage de *William Shakespeare*. Hugo évoque les « vastes œuvres collectives » que sont « les Védas, les Râmâyana, le Mahâbhârata, l'Edda, les Niebelungen, le Heldenbuch, le Romancero » :

Ces puissantes légendes épiques, testaments des âges, tatouages imprimés par les races sur l'histoire, n'ont pas d'autre unité que l'unité même du peuple. [...]

Ces œuvres sont anonymes, et, par cette grande raison de l'*Homo sum*, tout en les admirant, tout en les constatant au sommet de l'art, nous leur préférons les œuvres nommées. À beauté égale, le Râmâyana nous touche moins que Shakespeare. Le moi d'un homme est plus vaste et plus profond encore que le moi d'un peuple.

Pourtant ces myriologies composites, les grands testaments de l'Inde surtout, étendues de poésie plutôt que poèmes, expression à la fois sidérale et bestiale des humanités passées, tirent de leur difformité même on ne sait quel air surnaturel. Le moi multiple que ces myriologies expriment en fait les polypes de la poésie, énormités diffuses et surprenantes<sup>24</sup>.

Les peuples peuvent donc être collectivement poètes. La vitalité métaphorique du parler populaire est le commencement de cette poéticité. En même temps, l'enfance a sans doute

---

<sup>21</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 427 ; Hugo écrit cela à propos des pantagruéliques repas royaux. La figure de Gargantua avait été utilisée dans la caricature révolutionnaire pour accuser le monarque de dévorer les richesses du royaume : voir par exemple les caricatures intitulées « le Ci-devant Grand Couvert de Gargantua moderne en famille » (BnF, Estampes et photographie, QB-1 (1791-01/1791-03)-FOL) et « Le Gargantua du siècle, ou l'Oracle de la dive bouteille » (BnF, Estampes et photographie, QB-1 (1790-02-16)).

<sup>22</sup> Dira-t-on que la métaphoricité du peuple n'est rien d'autre que celle de l'enfant, que le peuple n'utilise de métaphores que parce qu'il reste enfant, en s'appuyant sur la phrase citée plus haut : « Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours le gamin » (*LM*, III, I, 12, Massin XI, p. 443) ; ou cette phrase n'est-elle vraie que du peuple de Paris, qui n'est pas celui de Montfermeil ?

<sup>23</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384. Dumarsais aussi parle de la halle.

<sup>24</sup> *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 190.

aussi son don de poésie particulier. C'est donc une double poéticité, à la fois enfantine et populaire, que Hugo repère avec humour chez le gamin en général (« Le gamin n'est pas sans quelque intuition littéraire. Sa tendance, nous le disons avec la quantité de regret qui convient, ne serait point le goût classique. Il est, de sa nature, peu académique » ; « *lyrique* jusqu'à l'ordure », « le gamin de Paris, c'est Rabelais petit » ; s'il « dépoétise les échasses, introduit la caricature dans les grossissements épiques », « *ce n'est pas qu'il soit prosaïque ; loin de là* ; mais il remplace la vision solennelle par la fantasmagorie farce<sup>25</sup> ») et chez Gavroche en particulier : un chapitre du roman porte pour titre « Quelques éclaircissements sur les origines de la poésie de Gavroche. Influence d'un académicien sur cette poésie », et donne à lire un couplet de Gavroche suivi de ce paragraphe :

De qui était ce couplet qui lui servait à ponctuer sa marche, et toutes les autres chansons que, dans l'occasion, il chantait volontiers ? nous l'ignorons. Qui sait ? de lui peut-être. Gavroche d'ailleurs était au courant de tout le fredonnement populaire en circulation, et il y mêlait son propre gazouillement. Farfadet et galopin, il faisait un pot-pourri des voix de la nature et des voix de Paris. Il combinait le répertoire des oiseaux avec le répertoire des ateliers. Il connaissait des rapins, tribu contiguë à la sienne. Il avait, à ce qu'il paraît, été trois mois apprenti imprimeur. Il avait fait un jour une commission pour monsieur Baour-Lormian, l'un des quarante. Gavroche était un gamin de lettres<sup>26</sup>.

Il y a poésie collective parce qu'il y a « circulation », brassage des créations individuelles dans un grand mélange commun. Gavroche, mêlant son « gazouillement » et « tout le fredonnement populaire en circulation », représente bien le fonctionnement de la poésie du peuple, et son mariage avec la poésie de l'enfance.

La métaphore fait donc naturellement partie de l'esprit et du parler populaire *et* enfantin. Elle s'y trouve à l'intersection de trois grandes tendances, que le type du gamin, et Gavroche qui l'incarne, résumant à merveille : la naïveté, la verve volontiers cynique et railleuse, la poésie ; la fantaisie chevauche les deux dernières tendances. Naïveté et cynisme paraissent devoir s'opposer comme la jeunesse et la vieillesse ; mais c'est précisément le propre du gamin d'unir ces deux contraires, lui qui « a des chiffons comme un bambin et des guenilles comme un philosophe<sup>27</sup> » : le gamin de Paris, « c'est le peuple enfant ayant au front la ride du monde vieux<sup>28</sup> ».

---

<sup>25</sup> *LM*, III, I, 3, Massin XI, p. 433, pour cette citation et les quatre précédentes. C'est moi qui souligne.

<sup>26</sup> *LM*, IV, XI, 1, Massin XI, p. 757.

<sup>27</sup> *LM*, III, I, 3, Massin XI, p. 433.

<sup>28</sup> *LM*, III, I, 10, Massin XI, p. 439.

## Le peuple destinataire de la métaphore

La prédisposition populaire aux images est visible dans *Les Misérables* à un autre signe encore : les personnages de sages qui s'efforcent d'enseigner le peuple lui parlent par métaphores. Au livre I de la première partie, le narrateur nous dit de Monseigneur Myriel : « Il parlait ainsi, gravement et paternellement ; à défaut d'exemples il inventait des paraboles, allant droit au but avec peu de phrases et beaucoup d'images, ce qui était l'éloquence même de Jésus-Christ, convaincu et persuadant<sup>29</sup> ». On voit que Hugo associe aux « images » la parabole, – récit ou plus largement texte qu'il faut lire allégoriquement, avec souvent un moment de décodage explicite ; la parabole est en fait une modalité frontalière de la parole métaphorique, on le verra. Elle est présentée comme un outil argumentatif (« convaincu et persuadant »), supplétif de l'exemple ; de fait, elle est l'une des stratégies d'argumentation analogique qu'affectionne Hugo, et nous aurons à l'étudier comme telle, dans sa parenté mais aussi sa différence avec l'exemple<sup>30</sup>. Un autre personnage parle par paraboles dans *Les Misérables*. Jean Valjean, converti par Myriel et figure christique tout au long du roman, a lui aussi cette « éloquence de Jésus-Christ », et il prononce à Montreuil-sur-Mer, sous l'identité de M. Madeleine, une parabole de l'ortie qui réécrit probablement la parabole du bon grain et de l'ivraie<sup>31</sup> :

Un jour il voyait des gens du pays très occupés à arracher des orties. Il regarda ce tas de plantes déracinées et déjà desséchées, et dit : – C'est mort. Cela serait pourtant bon si l'on savait s'en servir. Quand l'ortie est jeune, la feuille est un légume excellent ; quand elle vieillit, elle a des filaments et des fibres comme le chanvre et le lin. La toile d'ortie vaut la toile de chanvre. Hachée, l'ortie est bonne pour la volaille ; broyée, elle est bonne pour les bêtes à cornes. La graine de l'ortie mêlée au fourrage donne du luisant au poil des animaux ; la racine mêlée au sel produit une belle couleur jaune. C'est du reste un excellent foin qu'on peut faucher deux fois. Et que faut-il à l'ortie ? Peu de terre, nul soin, nulle culture. Seulement la graine tombe à mesure qu'elle mûrit, et est difficile à récolter. Voilà tout. Avec quelque peine qu'on prendrait, l'ortie serait utile ; on la néglige, elle devient nuisible. Alors on la tue. Que d'hommes ressemblent à l'ortie ! – Il ajouta après un silence : mes amis, retenez ceci, il n'y a ni mauvaises herbes, ni mauvais hommes. Il n'y a que de mauvais cultivateurs<sup>32</sup>.

Réécriture éminemment transformatrice : la parabole du bon grain et de l'ivraie ne remet pas en cause la distinction entre la bonne et la mauvaise herbe, elle indique la meilleure manière de détruire la mauvaise herbe sans endommager la bonne ; la parabole de Valjean affirme qu'aucune herbe n'est bonne ou mauvaise en soi et invite à trouver l'usage par lequel chaque

---

<sup>29</sup> *LM*, I, I, 3, Massin XI, p. 60.

<sup>30</sup> Sur tout cela, voir notre chapitre 8 p. 450-460.

<sup>31</sup> Évangile de Matthieu, 13, 24-30.

<sup>32</sup> *LM*, I, v, 3, Massin XI, p. 165.

herbe révèle ses vertus. La mise en scène de ce passage donne la parabole pour une façon privilégiée de parler au peuple : on l'adresse à « des gens du pays très occupés à arracher des orties », on la tire des réalités matérielles de leur vie quotidienne. Même si les choses sont plus complexes : ce que ces « gens du pays » peuvent appliquer, ce dont ils peuvent tirer parti dans cet enseignement, ce sont surtout les littéraux conseils d'agriculture dont se dégage finalement la parabole ; cette dernière, derrière les « gens du pays », s'adresse aux lecteurs qui ont compris que M. Madeleine est Valjean, qui voient que sa parabole est nourrie par son expérience de la misère et du bagne, qui perçoivent son application sociale (et non eschatologique ou morale comme la parabole du bon grain et de l'ivraie) très précise, et qui, peut-être, seront en position sociale de réformer la société.

La parabole est bonne pour les gens du peuple : n'y voyons surtout pas une réduction de ce procédé à une parole simplette pour des simplets. La parabole, on l'a vu plus haut, est l'« éloquence même de Jésus-Christ ». Idée banale, certes, mais peut-être moins si avec Hugo on replace le Christ au milieu de la constellation montante des génies de l'esprit humain : vision sur laquelle s'achève *William Shakespeare*<sup>33</sup>. Dans cet essai le Christ est pris au moins pour type du génie (« On se trompe si l'on croit que nous nions la divinité des christes<sup>34</sup> »), et génie implique ici à la fois pensée riche et talent littéraire. En d'autres termes, parler, comme le Christ, au peuple et par images, c'est la marque des inspirés et des grands poètes. Le peuple, comme destinataire privilégié des métaphores, est pour Hugo le plus valable des publics, doué d'un goût autrement plus digne de considération que celui des mandarins classiques. Sa naïveté, de limitation, s'inverse en qualité, devient profondeur. L'homme du peuple est toujours « bon auditeur des grandes choses » :

Il a la naïveté honnête, il a la curiosité saine. L'ignorance est un appétit. Le voisinage de la nature le rend propre à l'émotion sainte du vrai. Il a, du côté de la poésie, des ouvertures secrètes dont il ne se doute pas lui-même. Tous les enseignements sont dus au peuple. Plus le flambeau est divin, plus il est fait pour cette âme simple<sup>35</sup>.

Le peuple a une vraie compétence littéraire, toute spontanée, faite de sagacité et de délicatesse. Par ailleurs, les grands génies parlent naturellement la langue populaire – dont on a vu la richesse en images – et s'opposent en cela à « l'école » comme des artisans de la parole vivante s'opposent aux adeptes d'un art mort :

L'école hait Shakespeare. Elle le prend en flagrant délit de fréquentation populaire, allant et venant dans les carrefours, « trivial », disant à tous le mot de tous, parlant la langue

---

<sup>33</sup> *WS*, III, III, 5, Massin XII, p. 323.

<sup>34</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280.

<sup>35</sup> *WS*, II, V, 7, Massin XII, p. 278.

publique, jetant le cri humain comme le premier venu, accepté de ceux qu'il accepte, applaudi par des mains noires de goudron, acclamé par tous les rauques enrouements qui sortent du travail et de la fatigue. Le drame de Shakespeare est peuple ; l'école s'indigne et dit : *Odi profanum vulgus*<sup>36</sup>.

En tout cela, rien que de naturel : le peuple est la matrice des génies, et le génie est fait pour le peuple :

À qui sont les génies, si ce n'est à toi, peuple ? ils t'appartiennent, ils sont tes fils et tes pères ; tu les engendres et ils t'enseignent. Ils font à ton chaos des percements de lumière. Enfants, ils ont bu ta sève. Ils ont tressailli dans la matrice universelle, l'humanité. Chacune de tes phases, peuple, est un avatar. La profonde prise de vie, c'est en toi qu'il faut la chercher. Tu es le grand flanc. Les génies sortent de toi, foule mystérieuse.

Donc qu'ils retournent à toi.

Peuple, l'auteur, Dieu, te les dédie<sup>37</sup>.

Ce vis-à-vis et cette jonction du peuple et du poète, qu'on retrouve après les avoir constatés dans la sous-section précédente, paraissent un point nodal de l'anthropologie hugolienne de la métaphore. Trait d'union, épine dorsale reliant le haut et le bas de la pensée humaine, la tendance à l'image s'affirme comme propriété essentielle du langage de la vérité.

## La métaphore dans la langue

Un niveau anthropologique plus profond est atteint avec l'idée que la métaphore appartient naturellement, non plus seulement à la langue et à l'esprit du peuple, mais au langage, et à l'esprit humain tel qu'il s'y dépose. Du peuple à l'humanité, il y a donc approfondissement, mais aussi continuité parfaite : l'homme du peuple est la meilleure approximation, la figure la plus authentique de l'homme en général.

Cette idée, on l'étudiera à partir de deux passages. Le plus court, mais aussi celui qui par son importance occupera le centre de cette section, est tiré des « Traducteurs » : la réflexion de Hugo sur la traduction des grands écrivains lui fait développer des idées et surtout des images modélisatrices sur le rôle de la métaphore dans l'effort signifiant des langues. L'autre passage est un livre entier des *Misérables*, le livre VII de la quatrième partie, consacré à l'argot. Cette langue, en quelque sorte la sœur maudite de la langue populaire, s'est constituée selon les mêmes lois que les autres langues : de l'étude qu'en fait Hugo se dégage donc un modèle, un prototype de l'approvisionnement lexical du langage, où la métaphore est l'un des

---

<sup>36</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 270.

<sup>37</sup> *WS*, II, V, 8, Massin XII, p. 279.

mécanismes fondamentaux. Mais l'argot est aussi un contre-modèle, où se révèlent les risques et la perversion possible de la métaphore.

### Antécédents du livre des *Misérables* sur l'argot

L'intérêt pour la langue des forçats remonte à loin dans la carrière de Hugo, comme il le rappelle lui-même au début du livre « L'Argot » dans *Les Misérables*, esquissant une histoire de l'entrée de cette langue en littérature : « Lorsqu'il y a trente-quatre ans, le narrateur de cette grave et sombre histoire introduisait au milieu d'un ouvrage écrit dans le même but que celui-ci [note de l'auteur : *Le Dernier jour d'un condamné*], un voleur parlant argot, il y eut ébahissement et clameur<sup>38</sup> ». Dans ce récit publié en 1829, Hugo ne se contentait pas de faire parler argot à certains de ses personnages : il donnait, par la médiation du narrateur-personnage, un premier exposé sur cette langue, assez bref, mais qui devait avoir une postérité importante. Il est intéressant de se reporter à ce passage où beaucoup de la réflexion des *Misérables* est déjà en germe :

C'est toute une langue entée sur la langue générale comme une espèce d'excroissance hideuse, comme une verrue. Quelquefois une énergie singulière, un pittoresque effrayant : *Il y a du raisiné sur le trimar* (du sang sur le chemin), *épouser la veuve* (être pendu), comme si la corde du gibet était veuve de tous les pendus. La tête d'un voleur a deux noms : *la sorbonne*, quand elle médite, raisonne et conseille le crime ; *la tronche*, quand le bourreau la coupe. Quelquefois de l'esprit de vaudeville : *un cachemire d'osier* (une hotte de chiffonnier), *la menteuse* (la langue) ; et puis partout, à chaque instant, des mots bizarres, mystérieux, laids et sordides, venus on ne sait d'où : *le taule* (le bourreau), *la cône* (la mort), *la placarde* (la place des exécutions). On dirait des crapauds et des araignées. Quand on entend parler cette langue, cela fait l'effet de quelque chose de sale et de poudreux, d'une liasse de haillons que l'on secouerait devant vous<sup>39</sup>.

Le caractère métaphorique de l'argot n'est pas explicitement remarqué ; mais il est exhibé par les exemples. Au moins la moitié d'entre eux sont des métaphores (« *du raisiné sur le trimar* », « *épouser la veuve* », « *la sorbonne* », « *un cachemire d'osier* », « *la menteuse* »), et ce sont les analogies qui mobilisent l'attention de Hugo : il prend la peine d'expliquer celles qui lui paraissent les plus curieuses : « *épouser la veuve* (être pendu), comme si la corde du gibet était veuve de tous les pendus » ; la tête du voleur est « *la sorbonne*, quand elle médite, raisonne et conseille le crime ». La division entre mots métaphoriques et mots inventés, qu'on trouvera dans *Les Misérables*, est déjà esquissée : les « mots bizarres, mystérieux, laids et sordides, venus on ne sait d'où », c'est-à-dire les mots inventés, ne viennent que dans un

---

<sup>38</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 697.

<sup>39</sup> *Le Dernier Jour d'un condamné*, Massin III, p. 663.

second temps. Les catégories de caractérisation stylistique qui seront convoquées dans le roman de 1862 sont toutes déjà là : l'énergie (« quelquefois une énergie singulière »), le pittoresque (« un pittoresque effrayant »), l'esprit (« quelquefois de l'esprit de vaudeville »). L'évaluation est essentiellement péjorative, à travers des images qui annoncent celles du livre « L'Argot » – saleté, parasitisme pathologique, animaux répugnants – mais avec les notions d'énergie, de pittoresque et d'esprit, l'appréciation de ce que cette langue possède de poésie est déjà en germe. De la métaphore, il ne manque que le mot.

Comme Hugo le rappelle aussi au début du livre « L'Argot », d'autres écrivains se sont après lui emparés de cette langue :

Depuis, deux puissants romanciers, dont l'un est un profond observateur du cœur humain, l'autre un intrépide ami du peuple, Balzac et Eugène Sue, ayant fait parler des bandits dans leur langue naturelle comme l'avait fait en 1828 l'auteur du *Dernier jour d'un condamné*, les mêmes réclamations se sont élevées<sup>40</sup>.

Ces deux romanciers ont joué un rôle de relais ; Balzac surtout a visiblement servi à relancer la pensée de Hugo sur ce sujet, à en stimuler le développement. Un passage d'une ou deux pages dans « La Dernière Incarnation de Vautrin » (publié en feuilleton au printemps 1847, puis après la mort de Balzac comme la quatrième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*) est un intertexte incontournable du livre IV, VII des *Misérables*<sup>41</sup>. Le chapitre s'intitule « Essai philosophique, linguistique et littéraire sur l'argot, les filles et les voleurs ». Balzac y insiste d'emblée et à plusieurs reprises sur « l'affreuse poésie » de l'argot. « Il n'est pas de langue plus énergique, plus colorée<sup>42</sup> », déclare-t-il : on retrouve l'énergie et le pittoresque constatés en 1828 par Hugo. Ces qualités viennent en grande partie du caractère métaphorique de l'argot, noté plus explicitement que dans *Le Dernier Jour d'un condamné* : « *Rincer une cabriole*, veut dire dévaliser une chambre. Qu'est-ce que l'expression se coucher, comparée à se *piausser*, revêtir une autre peau. Quelle vivacité d'images ! *Jouer des dominos*, signifie manger ; comment mangent les gens poursuivis<sup>43</sup> ? » D'autres exemples viennent à l'appui (« quelle poésie ! la paille est *la plume de Beauce* », « la pomme de terre,

---

<sup>40</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 697.

<sup>41</sup> Sur la façon dont Hugo répond à Balzac dans « L'Argot », voir Guy Rosa, « Essais sur l'argot : Balzac (*Splendeurs et courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, VII) », in Hugo, « *Les Misérables* » : actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 19 novembre 1994, textes rassemblés par Pierre Brunel, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1994.

<sup>42</sup> Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 581, pour cette citation et la précédente.

<sup>43</sup> Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 582.

créée et mise au jour par Louis XVI et Parmentier, est aussitôt saluée par l'argot *d'orange à cochons*<sup>44</sup> »), et Balzac trouve admirable la cohérence de certaines de ces métaphores :

En 1790, Guillotin trouve, dans l'intérêt de l'humanité, la mécanique expéditive qui résout tous les problèmes soulevés par le supplice de la peine de mort. Aussitôt les forçats, les ex-galériens, examinent cette mécanique placée sur les confins monarchiques de l'ancien système, et sur les frontières de la justice nouvelle, ils l'appellent tout à coup *l'Abbaye de Monte-à-Regret* ! Ils étudient l'angle décrit par le couperet d'acier, et trouvent pour en peindre l'action, le verbe *faucher* ! Quand on songe que le bain se nomme *le pré*, vraiment ceux qui s'occupent de linguistique doivent admirer la création de ces affreux *vocables*, eût dit Charles Nodier<sup>45</sup>.

Ailleurs dans ce chapitre, Balzac utilise le mot *image* en un sens beaucoup plus général : « Chaque mot de ce langage est une image brutale, ingénieuse ou terrible. Une culotte est une *montante* ; n'expliquons pas ceci. En argot on ne dort pas, on *pionce*. Remarquez avec quelle énergie ce verbe exprime le sommeil particulier à la bête traquée, fatiguée, défiante, appelée *Voleur*<sup>46</sup> ». Le mot n'a pas ici son acception tropologique précise, il n'équivaut pas à *métaphore*, mais exprime de nouveau le pittoresque de l'argot, le pouvoir qu'a cette langue de peindre la réalité – par évocation visuelle ou, dans le cas de *pioncer*, par suggestion phonique. On verra que dans *Les Misérables* aussi le « mystère des langues » est le pouvoir qu'elles ont de peindre les choses ; la métaphore, pour Balzac comme pour Hugo, possède au premier chef cette vertu.

Mais la nouveauté du livre « L'Argot » dans *Les Misérables*, et la raison pour laquelle l'argot est étudié dans cette partie, c'est que Hugo y présente la métaphore comme un phénomène certes très présent dans l'argot, mais présent et naturel dans toutes les langues ; un fait structurel, en somme, de la structuration du langage.

### **L'argot modèle : naturalité de la métaphore dans la langue**

Au chapitre 2 (intitulé « Racines ») de ce livre IV, VII des *Misérables*, Hugo étudie la genèse de l'argot, et la rend représentative de la genèse de toutes les langues<sup>47</sup>. C'est dans ce cadre que la métaphore révèle sa naturalité dans la langue ; elle est même un ressort linguis-

---

<sup>44</sup> Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 582.

<sup>45</sup> Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 583.

<sup>46</sup> Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 582.

<sup>47</sup> Guy Rosa l'a déjà souligné : le second chapitre « pose avec force que “l'argot, qu'on y consente ou non, a sa syntaxe et sa poésie. C'est une langue” [Massin XI, p. 701], critique sévèrement l'idée reçue d'un idiolecte “greffé” ou “parasite” – “Ceci n'est que le premier aspect, l'aspect vulgaire de l'argot” [Massin XI, p. 702] –, et, distinguant patiemment ses trois modes de formation [nous allons voir lesquels], établit l'autonomie linguistique de l'argot » (« Essais sur l'argot », art. cit., p. 159). Voir aussi Franck Laurent, « Langue et nation », *Victor Hugo et la langue*, colloque de Cerisy, août 2002, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 546-547.

tique fondamental, l'une des deux sources qui fournissent à une langue son lexique. Hugo, après avoir indiqué des « origines philologiques » de l'argot, c'est-à-dire des étymologies d'origine étrangère, en vient à « d'autres racines *plus naturelles encore* et qui *sortent pour ainsi dire de l'esprit même de l'homme*<sup>48</sup> » : trois racines, dont la première est « la création directe des mots », la seconde la métaphore, la troisième « l'expédient » c'est-à-dire la déformation de mots déjà existants (« – *Vouziergue trouvaille bonorgue ce gigotmuche ? Trouvez-vous ce gigot bon*<sup>49</sup> ? »). En réalité, la métaphore joue déjà un rôle dans l'étymologie d'origine étrangère, comme le montrent trois des exemples cités par Hugo : « Veut-on du celte ? Voici *blavin*, mouchoir, qui vient de *blavet*, eau jaillissante ; *ménesse*, femme (en mauvaise part), qui vient de *meinec*, plein-de-pierres ; [...] la *guédouze*, la mort, qui vient de *guenn-du*, blanche-noire<sup>50</sup> ». Mais Hugo, voulant se donner au moins l'apparence d'une scientificité linguistique, sépare dans un premier temps avec rigueur ces différents mécanismes créateurs du lexique, pour pouvoir mieux caractériser ensuite les cas de combinaison : à propos de l'expédient, qui se borne à « dénaturer grossièrement et sommairement la langue », il écrit :

Parfois, avec les mots usuels ainsi déformés, et compliqués de mots d'argot pur, [l'argot] compose des locutions pittoresques où l'on sent le mélange des deux éléments précédents, la création directe et la métaphore : – *Le cab jaspine, je marronne que la roulotte de Pantin trime dans le sabri* ; le chien aboie, je soupçonne que la diligence de Paris passe dans le bois<sup>51</sup>.

La métaphore comme mécanisme naturel de formation du lexique : ce n'est pas là une idée neuve. Elle existait déjà chez les grammairiens du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>, qui eux-mêmes l'avaient trouvée chez Cicéron<sup>53</sup>. D'ailleurs, la typologie à trois entrées des ressources lexicales *d'une*

---

<sup>48</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702 pour ces deux citations. C'est moi qui souligne.

<sup>49</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

<sup>50</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702.

<sup>51</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

<sup>52</sup> Dumarsais écrit dans son *Traité des tropes* [1730], à l'article « Catachrèse » : « les langues les plus riches n'ont point un assez grand nombre de mots pour exprimer chaque idée particulière par un terme qui ne soit que le signe propre de cette idée ; ainsi l'on est souvent obligé d'emprunter le mot propre de quelque autre idée, qui a le plus de rapport à celle qu'on veut exprimer » (éd. cit., p. 44). Dumarsais donne entre autres cet exemple : « On dit [...] *aller à cheval sur un bâton*, c'est-à-dire, se mettre sur un bâton de la même manière qu'on se place à cheval » (p. 45). « On dit » : la catachrèse est bien pour Dumarsais l'entrée d'un sens figuré dans *le lexique commun*. On peut distinguer deux espèces : « La seconde espèce de catachrèse n'est proprement qu'une sorte de métaphore, c'est lorsqu'il y a imitation et comparaison, comme quand on dit *ferrer d'argent, feuille de papier*, etc. » (p. 61).

<sup>53</sup> *De oratore*, III, 38 : « de même que les vêtements ont été inventés d'abord pour repousser le froid et ensuite ont commencé d'être utilisés pour l'ornement et la parure du corps, de même la métaphore a été créée pour pallier un manque et recherchée ensuite pour le plaisir. Car même les campagnards disent : les *yeux* de la vigne [en latin *vitis gemmare*, de *gemma*, à la fois « bourgeon » et « pierre précieuse, perle »], le *luxe* de la végétation [*luxuriam esse in herbis*, une végétation « luxuriante »], des moissons *riantes* [*laetas segetes*] » (c'est moi qui

*langue* chez Hugo rappelle la typologie à trois entrées des ressources lexicales *de l'éloquence* chez Cicéron (mots anciens et sortis de l'usage, mots inventés, métaphores<sup>54</sup> : les deux dernières entrées sont communes) ; avant Hugo, les grammairiens avaient-ils déjà repris et adapté à leur objet la typologie cicéronienne ?

Des trois ressorts lexicaux de l'argot, les deux premiers sont les plus créateurs, puisque le troisième se contente de déformer la matérialité d'un mot sans nouvelle attribution de sens. Or on est frappé de constater que ces deux premiers ressorts enfreignent, chacun à sa façon, le principe saussurien de l'arbitraire du signe. Concernant « la création directe des mots », Hugo écrit :

Là est le mystère des langues. Peindre par des mots qui ont, on ne sait comment ni pourquoi, des figures. Ceci est le fond primitif de tout langage humain, ce qu'on en pourrait nommer le granit. L'argot pullule de mots de ce genre, mots immédiats, créés de toute pièce on ne sait où ni par qui, sans étymologies, sans analogies, sans dérivés, mots solitaires, barbares, quelquefois hideux, qui ont une singulière puissance d'expression et qui vivent<sup>55</sup>.

Le langage tel que se le représente Hugo est donc capable d'un rapport motivé avec les choses qu'il désigne. La première modalité *possible* (mais non systématique) de la motivation du signe, c'est cette chance, ce bonheur de certains mots, d'avoir dans leur matérialité même, leur substance sonore, quelque adéquation avec leur référent. Type de ces mots « qui masquent et qui montrent », le *rabouin*, c'est-à-dire « le diable », dont Hugo est particulièrement frappé : « Quelques-uns, *le rabouin*, par exemple, sont en même temps grotesques et terribles, et vous font l'effet d'une grimace cyclopéenne<sup>56</sup> ». Or la métaphore aussi « peint » – Hugo dit dans *Le Dernier Jour d'un condamné* et redit dans *Les Misérables* qu'elle contribue au « pittoresque » de l'argot. Il y a donc une deuxième modalité de la motivation du signe, celle de la métaphore, qui se comprend par contraste avec la première : les signes employés métaphoriquement ont cette motivation en quelque sorte secondaire qu'ils expriment une idée sous l'aspect d'une autre qui lui ressemble (on appelle d'ailleurs cette ressemblance *motivation de la métaphore*). Le signe est arbitraire, pour Saussure, parce qu'il n'y a aucune raison pour que les sons ou le tracé des lettres du mot *forçat* soient associés à la chose qu'il désigne. Mais si l'on choisit d'appeler *fagot* le forçat, le signe, toujours arbitraire par sa matérialité, a

---

traduis). « Même les campagnards disent » : Cicéron veut certainement dire que ces expressions sont entrées dans le lexique commun.

<sup>54</sup> *De oratore*, III, 38 ; ces ressources lexicales sont pour « orner le discours et lui donner de l'éclat » (*ad inlustrandam atque exornandam orationem*).

<sup>55</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702.

<sup>56</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

désormais quelque motivation (que n'a pas *forçat*) par le chemin de sens plus ou moins direct qui relie les deux signifiés : « Qu'est-ce que le bagne ? un brasier de damnation, un enfer. Le forçat s'appelle un *fagot*<sup>57</sup> ». Hugo, sans formuler cette idée abstraitement ni dans un langage saussurien, l'illustre et l'affirme en acte, par les exemples métaphoriques qu'il cite, et dont il développe au besoin la motivation :

– *Dévisser le coco*, tordre le cou ; – *tortiller*, manger ; – *être gerbé*, être jugé ; – *un rat*, un voleur de pain ; – *il lansquine*, il pleut, vieille figure frappante, qui porte en quelque sorte sa date avec elle, qui assimile les longues lignes obliques de la pluie aux piques épaisses et penchées des lansquenets, et qui fait tenir dans un seul mot la métonymie populaire : *il pleut des hallebardes*<sup>58</sup>.

Création directe de mots expressifs ou métaphore, l'idée est la même : le langage peint, l'esprit ruse pour toujours mieux épouser la réalité, coïncider avec ce qu'il a à exprimer.

Hugo donne de la différence entre ces deux modalités de la motivation du signe un commentaire intéressant :

Quelquefois, à mesure que l'argot va de la première époque à la seconde, des mots passent de l'état sauvage et primitif au sens métaphorique. Le diable cesse d'être le *rabouin* et devient le *boulangier*, celui qui enfourne. C'est plus spirituel, mais moins grand ; quelque chose comme Racine après Corneille, comme Euripide après Eschyle<sup>59</sup>.

Pour mettre en valeur ce qui n'est dit ici qu'au passage, et qui est pourtant sur l'essence de la métaphore une remarque essentielle, on retournerait volontiers la formulation de Hugo : « c'est moins grand, mais plus spirituel ». On avait rencontré cette idée dans la section précédente, avec l'association en Gavroche de la métaphore et de l'humour ; la métaphore était prise entre le naïf et le spirituel. Mais ce qui importe ici, c'est moins la coloration humoristique qu'un fait plus large : esprit, ingéniosité, tous ces termes, même employés de façon légèrement dépréciative, disent que la métaphore est une figure *chargée de pensée*. Elle renferme, par rapport au langage littéral, un surplus de sens qu'à la suite de Gérard Genette<sup>60</sup> on peut décrire en termes frégéens : « le diable » et « le boulangier » ont la même *dénotation*,

---

<sup>57</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 704.

<sup>58</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703. On a déjà noté au chapitre 1, p. 47, l'usage curieux de la catégorie de métonymie ici.

<sup>59</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

<sup>60</sup> Gérard Genette, dans « Style et signification » (recueilli dans *Fiction et diction*, Seuil, « Poétique », 1979 ; « Points Essais », 2004, pour l'édition citée), utilise la distinction frégéenne entre sens et dénotation pour décrire le phénomène métaphorique, en s'appuyant sur un exemple tiré des *Contemplations*, « Ô Seigneur ! ouvrez-moi les portes de la nuit, / Afin que je m'en aille et que je disparaisse ! » : *nuit* dénote la mort, mais « conformément au schéma frégéen, cette dénotation n'est pas *directe*. Elle met en relation un signe dénotant, *nuit*, avec un dénoté "mort", par l'intermédiaire d'un premier dénoté, "nuit", qui joue ici le rôle du *sens* frégéen, puisqu'il constitue le "mode de donation" de l'objet "mort", comme "étoile du matin" (qui est bien le plus souvent une sorte de figure : une périphrase) est le "mode de donation" de Vénus » (p. 196). Cf. notre introduction p. 9-13 et p. 18.

mais le deuxième terme, métaphorique, comporte un *sens* plus riche, un « mode de donation » qui condense toute une méditation.

Hugo, indirectement, met en valeur cette qualité de la métaphore en se livrant à une espèce d'exégèse des images de l'argot : « Pas une métaphore, pas une étymologie de l'argot qui ne contienne une leçon<sup>61</sup> ». Il a, dès le début du livre, affirmé avec force que l'argot n'est pas seulement une langue, qu'il fait corps avec la pensée de ceux qui le parlent : « Qu'est-ce que l'argot ? C'est tout à la fois la nation et l'idiome ; c'est le vol sous ses deux espèces : peuple et langue<sup>62</sup> », si bien qu'un penseur qui se détournerait de l'argot, « ce serait un philologue hésitant à examiner un fait de la langue, un philosophe hésitant à scruter un fait de l'humanité. Car, il faut bien le dire à ceux qui l'ignorent, l'argot est tout ensemble un phénomène littéraire et un fait social<sup>63</sup> ». L'argot est indissociablement langue et pensée (on verra plus loin l'aspect tragique de cette union) ; il est la sédimentation d'une vision du monde :

Édifice souterrain bâti en commun par tous les misérables. Chaque race maudite a déposé sa couche, chaque souffrance a laissé tomber sa pierre, chaque cœur a donné son caillou. Une foule d'âmes mauvaises, basses ou irritées, qui ont traversé la vie et sont allées s'évanouir dans l'éternité, sont là presque entières et en quelque sorte visibles encore sous la forme d'un mot monstrueux<sup>64</sup>.

Et Hugo s'emploie donc à exhumer cette vision du monde des métaphores où elle s'est déposée :

– Parmi ces hommes, *battre* veut dire *feindre* ; on *bat* une maladie ; la ruse est leur force. [...] Ils ont pris l'habitude de considérer la société comme une atmosphère qui les tue, comme une force fatale, et ils parlent de leur liberté comme on parlerait de sa santé. Un homme arrêté est *un malade* ; un homme condamné est *un mort*.

– Ce qu'il y a de plus terrible pour le prisonnier dans les quatre murs de pierre qui l'ensevelissent, c'est une sorte de chasteté glaciale ; il appelle le cachot, le *castus*. – Dans ce lieu funèbre, c'est toujours sous son aspect le plus riant que la vie extérieure apparaît. Le prisonnier a des fers aux pieds ; vous croyez peut-être qu'il songe que c'est avec les pieds qu'on marche ? non, il songe que c'est avec les pieds qu'on danse ; aussi, qu'il parvienne à scier ses fers, sa première idée est que maintenant il peut danser, et il appelle la scie *un bastringue*. – Un *nom* est un *centre* ; profonde assimilation. – Le bandit a deux têtes, l'une qui raisonne ses actions et le mène pendant toute sa vie, l'autre qu'il a sur ses épaules, le jour de sa mort ; il appelle la tête qui lui conseille le crime, la *sorbonne*, et la tête qui l'expie, la *tronche*. – Quand un homme n'a plus que des guenilles sur le corps et des vices dans le cœur, quand il est arrivé à cette double dégradation matérielle et morale que caractérise dans ses deux acceptions le mot *gueux*, il est à point pour le crime ; il est comme un couteau bien affilé ; il a deux tranchants, sa détresse et sa méchanceté ; aussi

---

<sup>61</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 704.

<sup>62</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 697.

<sup>63</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 698.

<sup>64</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702.

l'argot ne dit pas « un gueux » ; il dit un *réguisé*. – Qu'est-ce que le bagne ? un brasier de damnation, un enfer. Le forçat s'appelle un *fagot*<sup>65</sup>.

À propos de l'argot, Hugo montre donc dans la métaphore une ressource lexicale normale des langues, et une ressource plus riche de pensée que les autres sources du lexique. Pour compléter notre étude, il faut ici commenter un autre texte qui inscrit moins la métaphore dans l'ordinaire du langage, et lui donne plutôt un statut frontalier d'extension du domaine de signification des langues – cette modélisation spatiale est bien de Hugo.

### **Langage et signification ; place de la métaphore**

Nous laissons donc provisoirement « L'Argot » et *Les Misérables* pour un passage des « Traducteurs ». Dans ce texte, ou plutôt cet amalgame de textes écrits en 1863 et 1864, Hugo médite sur la traduction des grands écrivains, et la traduction, expérience éminemment philosophique, le confronte à des questions fondamentales : peut-on séparer la pensée du langage ? Peut-on penser en dehors du langage ? Ces questions sont fondamentales de l'aveu de Hugo lui-même, qui les qualifie de « métaphysiques » : « La question philologique n'est pas autre chose que la question métaphysique. Les traducteurs y jettent beaucoup de lumière<sup>66</sup> ». « Métaphysique » parce que c'est l'expression de « l'esprit humain » qui se joue dans le langage, or à travers l'esprit humain se révèle pour Hugo quelque de plus haut, de plus solide ontologiquement, l'Idéal, Dieu<sup>67</sup>.

Sur ces questions fondamentales, Hugo semble au premier abord se contredire. On a étudié au chapitre précédent les nombreux passages (dans « Utilité du Beau », dans « Le Goût », et même dans « Les Traducteurs ») sur le fond inséparable de la forme, qui interdisent de dissocier la pensée du langage dans lequel elle s'exprime<sup>68</sup>. Mais dans d'autres passages, moins nombreux, Hugo affirme que l'esprit déborde le langage, que la vie de la pensée échappe aux limites des langues. Y a-t-il vraiment contradiction ? En réalité, ces deux positions ne s'excluent pas : la deuxième paraît assez large pour intégrer et expliquer la première. On trouve cette deuxième position dans « Les Traducteurs » : le langage est un effort pour conquérir le plus d'espace possible sur un territoire infiniment vaste, celui de

---

<sup>65</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 704.

<sup>66</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384.

<sup>67</sup> « Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme », écrit Hugo dans *William Shakespeare* (I, II, 1, Massin XII, p. 170). Dans « Les Traducteurs », il constate « l'identité de l'esprit humain et de l'esprit divin » (Massin XII, p. 384).

<sup>68</sup> Voir notre chapitre 1 p. 84-88.

l'esprit<sup>69</sup>. Hugo modélise la chose au moyen d'une même image – une de ses images favorites, celle de la mer – développée sous deux aspects différents. D'abord sous l'aspect quantitatif : « L'esprit humain est plus grand que tous les idiomes. Les langues n'en expriment pas toutes la même quantité. Chacune puise dans cette mer selon sa capacité. Il est dans toutes plus ou moins pur, plus ou moins trouble. Les patois puisent avec leur cruche<sup>70</sup> ». Puis sous un aspect spatial et cartographique, qui rend compte de façon plus fine et satisfaisante de la différence entre les langues :

Les langues ne s'ajustent pas. Elles n'ont point la même configuration ; elles n'ont point dans l'esprit humain les mêmes frontières. Il les déborde de toutes parts, elles y sont immergées, avec des promontoires différents plongeant plus ou moins avant dans des directions diverses. Où un idiome s'arrête, l'autre continue. Ce que l'un dit, l'autre le manque. Au delà de tous les idiomes, on aperçoit l'inexprimé, et au delà de l'inexprimé, l'inexprimable<sup>71</sup>.

Cette modélisation se refuse à rabattre toute la pensée sur le langage (l'esprit humain comporte de « l'inexprimé » et de « l'inexprimable »<sup>72</sup>) et en même temps elle explique qu'on ne puisse dissocier une pensée exprimée de son expression langagière : modifier cette expression, en changeant de langue ou en restant à l'intérieur de la même langue, c'est passer d'un point à un autre sur une carte du langage qui est aussi une carte de l'esprit, une carte des signifiés.

Cet état des choses statique admet deux facteurs de dynamisme : deux activités intellectuelles peuvent déplacer les frontières de l'exprimable dans chaque langue. La première est la traduction :

Autre fonction des traducteurs : ils superposent les idiomes les uns aux autres, et quelquefois, par l'effort qu'ils font pour amener et allonger le sens des mots à des acceptions étrangères, ils augmentent l'élasticité de la langue. À la condition de ne point aller jusqu'à la déchirure, cette traction sur l'idiome le développe et l'agrandit<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup> Déjà dans le poème I, 8 des *Contemplations*, « Suite », le langage était décrit comme ce phénomène de formulation et de dévoilement des richesses de l'« esprit humain », avec des implications ontologiques vertigineuses : voir au chapitre 1 les p. 65-66, où nous anticipions sur la pensée hugolienne du langage.

<sup>70</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384.

<sup>71</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384.

<sup>72</sup> Voir encore, plus loin dans « Les Traducteurs » : « quoi que fassent [les grands écrivains], ils ne peuvent tout prendre à l'esprit humain et tout donner à la langue. Le tout n'appartient qu'au Verbe. Ici éclate l'identité de l'esprit humain et de l'esprit divin. La pensée, c'est l'illimité. Exprimer l'illimité, cela ne se peut. Devant cette énormité immanente, les langues bégaient. Une arrache ceci, l'autre cela. Ces lambeaux recousus, ces morceaux amalgamés composent la connaissance humaine et la pensée publique » (Massin XII, p. 384).

<sup>73</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 383. Franck Laurent commente ces pages des « Traducteurs » en insistant sur l'imperfection des langues *nationales* isolées les unes des autres, et donc sur la valeur, pour Hugo, de la traduction et de tous les échanges, tous les mélanges entre les langues (« Langue et nation », art. cit., p. 537-539).

La deuxième est la « fonction du poète ». Le grand écrivain, sans l'aide d'une autre langue, mais par sa propre faculté inventive, par son accès exceptionnel aux espaces de la pensée, rend sa langue capable de sens nouveaux. Ayant écrit ces phrases qu'on a citées plus haut : « [chaque langue] puise dans cette mer [l'esprit humain] selon sa capacité [...] Les patois puisent avec leur cruche », Hugo ajoute : « Les grands écrivains sont ceux qui rapportent le plus de cet infini. De là l'incompréhensible quelquefois, l'intraduisible souvent<sup>74</sup> ». De l'intraduisible il y a si ce point de la pensée humaine nouvellement conquis échappe encore à toutes les autres langues. Les traducteurs pourraient à leur tour, en se confrontant à cet intraduisible, chercher à élargir leur propre langue, si les conquêtes du grand écrivain n'étaient au-delà de leur pouvoir, comme on le verra. Plus loin Hugo, après avoir redit : « Toute langue est propriétaire d'un certain nombre de sens. Elle a ceux-ci et n'a point ceux-là », ajoute encore : « Les grands écrivains sont les enrichisseurs des langues<sup>75</sup> ».

La métaphore s'avère un instrument privilégié de cette formulation de sens nouveaux. Après avoir écrit : « Les grands écrivains sont les enrichisseurs des langues », Hugo continue : « Les écrivains créent des mots, la foule secrète des locutions ; le peuple et le poète travaillent en commun. Homère et la Halle font assaut de *métaphores*<sup>76</sup> ». Hugo donne deux exemples de trouvailles d'écrivain intraduisibles, dont l'un est peut-être une image et l'autre en est une à coup sûr. Le premier vient du chant I de l'*Énéide* de Virgile : « *Le Sunt lacrymæ rerum* est une goutte de l'immensité. Toute la profondeur est dans ce mot. Virgile, au moment où il le dit, égale et peut-être dépasse Dante ». C'est ici que Hugo montre son peu d'espoir dans le pouvoir des traducteurs :

Ce mot, entre tous, est irréductible à la traduction. Cela tient à sa sublimité concrète, composée de tout le fatalisme antique résumé et de toute la mélancolie moderne entrevue. Chose qui semble extraordinaire à ceux qui ne méditent point habituellement sur ces vastes problèmes de linguistique, ce mot littérairement traduit en français, n'offre aucun sens. Aucune femme ne comprendra *il est des pleurs de choses*, et toute femme porte en elle le *Sunt lacrymæ rerum*<sup>77</sup>.

---

<sup>74</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384.

<sup>75</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384, pour cette citation et la précédente.

<sup>76</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384. C'est moi qui souligne.

<sup>77</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384, pour cette citation et la précédente. Au chant I de l'*Énéide*, Énée arrivé à Carthage trouve des peintures (? *pictura*, mais c'est à l'extérieur du temple) représentant des scènes de la guerre de Troie, et il s'exclame : « Est-il un lieu, est-il pays sur la terre qui déjà ne soit plein du bruit de nos travaux ? Priam devant nous ! Ici même, le mérite reçoit ses honneurs, *sunt lacrimæ rerum*, et le destin des mortels touche les cœurs » (v. 459-462, trad. J. Perret, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991, p. 65). Ce « *sunt lacrimæ rerum* » défie la sagacité des traducteurs plus encore que ne le dit Hugo, puisqu'on n'est pas sûr de le comprendre ; J. Perret propose « les larmes coulent au spectacle du monde » – dans ce cas, si je comprends bien, ce n'est pas métaphorique. Ne pourrait-on pas comprendre plutôt : « des choses même, des objets versent des pleurs » (relativement aux tableaux qui déplorent les malheurs de Troie) ? Cela me semble plus proche de ce

Ce drame de l'intraduisible est l'occasion de réaffirmer combien la pensée exprimée est indissociable de son expression, et le deuxième exemple métaphorique vient à l'appui :

Forme et fond adhèrent au point que dans beaucoup de cas, le fond se dissout si la forme change. On vient d'en voir l'exemple dans le *Sunt lacrymæ rerum*. Dira-t-on que c'est la pensée qui manque ? Jamais pensée ne fut plus haute. Dans d'autres cas, le fond ne se dissout pas, mais se dénature. L'idée, traduite par les mots rigoureusement correspondants, devient autre. Traduisez en français littéral le *Plenus rimarum sum hac atque illac perfluo*, l'idée se métamorphose au passage ; en latin, c'est, à votre choix, l'indiscrétion comique ou l'inspiration lyrique ; en français, c'est le suintement purulent d'un lépreux couvert d'ulcères<sup>78</sup>.

On peut n'être pas d'accord avec Hugo sur cette impossibilité de faire passer dans d'autres langues les inventions géniales des grands poètes ; son deuxième exemple du moins n'est pas si intraduisible qu'il le dit. Reste que la métaphore est une conquête enlevée par une langue sur l'inexprimé, conquête assez éclatante pour donner du fil à retordre aux autres langues. Et certes, Hugo vise surtout les métaphores des grands écrivains (ce qui nous ramène sur le territoire du chapitre précédent) ; mais pas seulement, on l'a vu (« Homère et la Halle »). Sa perspective est bien pendant quelques paragraphes celle *des langues et du langage*, « effort<sup>79</sup> » d'expression de *l'esprit humain*, que les métaphores viennent servir : linguistique et anthropologie.

### **L'argot comme perversion du langage : la métaphore masque**

Revenons au livre IV, VII des *Misérables*. L'argot y devient modèle des langues, il est représentatif de leur métaphoricité naturelle ; mais il est aussi donné pour contre-modèle. Il offre un cas de perversion du langage en général et de la métaphore en particulier, dont il permet d'apercevoir le défaut ou le danger. Ce danger peut se résumer en un mot : l'opacification. L'argot a été spécifiquement conçu n'être pas compris, sauf de quelques initiés :

L'argot n'est autre chose qu'un vestiaire où la langue, ayant quelque mauvaise action à faire, se déguise. Elle s'y revêt de mots masques et de métaphores haillons.  
De la sorte elle devient horrible.

---

mot à mot que propose Hugo ; dans ce cas, l'expression est métaphorique. Quoi qu'il en soit, l'intérêt de Hugo pour cette formule est ancien : il en avait fait l'épigraphe de « La Mort de Mademoiselle de Sombreuil » dans les *Nouvelles Odes* de 1824, puis le titre du poème 2 des *Voix intérieures* (1837).

<sup>78</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384. « *Plenus rimarum sum hac atque illac perfluo* », c'est ce que dit, dans *L'Eunuque* de Térence, Parménon à Thaïs pour qu'elle ne mente pas : elle demande s'il sait garder un secret, il répond qu'oui si c'est la vérité, mais que si on lui conte des sornettes, « je suis plein de fentes et je fuis de partout » (acte I, scène 2, v. 105). Là encore, c'est une formule dont s'est déjà servi Hugo : on la trouve citée dans la préface des *Feuilles d'automne* (1831) pour décrire le lyrisme.

<sup>79</sup> « Les idiomes sont un effort », écrit Hugo (« Les Traducteurs », Massin XII, p. 384).

On a peine à la reconnaître. Est-ce bien la langue française, la grande langue humaine ? La voilà prête à entrer en scène et à donner au crime la réplique, et propre à tous les emplois du répertoire du mal<sup>80</sup>.

Il y a dans l'intention de dissimulation à laquelle répond l'argot quelque chose de foncièrement opposé à la nature du langage, à sa finalité fondamentale, qui est de se faire comprendre : l'argot est donc une perversion du langage, une dénaturation et une conversion au mal. Hugo prodigue les images qui disent cette monstruosité de l'argot, une monstruosité immédiatement perceptible à l'oreille :

Quand on écoute, du côté des honnêtes gens, à la porte de la société, on surprend le dialogue de ceux qui sont dehors. On distingue des demandes et des réponses. On perçoit, sans le comprendre, un murmure hideux, sonnante presque comme l'accent humain, mais plus voisin du hurlement que de la parole. C'est l'argot. Les mots sont difformes, et empreints d'on ne sait quelle bestialité fantastique. On croit entendre des hydres parler.

C'est l'inintelligible dans le ténébreux. Cela grince et cela chuchote, complétant le crépuscule par l'énigme<sup>81</sup>.

Toutes les particularités de l'argot s'expliquent par cette perversion, et au premier chef sa métaphoricité. On a lu, dans le passage cité plus haut, ces expressions imagées, des « mots masques », des « métaphores haillons » : parallélisme stylistique mais chiasme sémantique, car l'idée de déguisement véhiculée dans le premier groupe par le terme figuré (« masque ») est représentée dans le deuxième par le terme propre, par la notion de métaphore. Au chapitre suivant, lorsque Hugo distingue et étudie l'une après l'autre les trois ressources lexicales des langues, il fait ce commentaire sur le rôle de la deuxième, la métaphore, dans l'argot : « Le propre d'une langue qui veut tout dire et tout cacher, c'est d'abonder en figures. La métaphore est une énigme où se réfugie le voleur qui complotte un coup, le prisonnier qui combine une évasion. Aucun idiome n'est plus métaphorique que l'argot<sup>82</sup> ». Ces remarques éclairent à la fois un risque et une perversion de la métaphore : risque, car l'image court toujours le danger de l'obscurité ; mais aussi perversion parce que dans l'argot l'obscurité des métaphores n'est plus un danger, elle est le but visé. La métaphore est normalement dans la langue une conquête sur l'inexprimé, l'instrument de significations inédites ; elle doit ces qualités à son inventivité et à ce qu'on pourrait appeler sa transparence, son intelligibilité immédiate. Dans l'argot, la métaphore fait partie d'un code secret, d'un code reçu : elle ne doit donc pas être inventive et nouvelle, mais figée. Ce figement autorise une opacité (la métaphore ne doit pas

---

<sup>80</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700.

<sup>81</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700.

<sup>82</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

être spontanément comprise<sup>83</sup>) qui, soulignons-le, ne procède pas du choix des comparants (puisque Hugo trouve les comparants de l'argot expressifs et pittoresques) mais d'une modalité formelle de la métaphore : la substitution. Pour Hugo, la métaphore substitutive est un trait caractéristique de l'argot, et de tous les argots :

L'académicien classique qui appelle les fleurs *Flore*, les fruits *Pomone*, la mer *Neptune*, l'amour *les feux*, la beauté *les appas*, un cheval *un coursier*, la cocarde blanche ou tricolore *la rose de Bellone*, le chapeau à trois cornes *le triangle de Mars*, l'académicien classique parle argot<sup>84</sup>.

Cet élargissement de la notion d'argot permet d'entrevoir qu'au fondement de tout *jargon*, de toute langue particulière – où la fonction de communication est mutilée – se trouvent ces deux phénomènes linguistiques qui sont le plus souvent des accidents de la métaphore : la substitution, autorisée par le figement. Le jargon de l'académicien classique, c'est cette langue de « mandarins<sup>85</sup> » qu'il faut réprover, sœur de l'argot dans la mesure où elle ne s'efforce pas de signifier pour tous. Pour que la signification métaphorique fonctionne, il vaut mieux utiliser la métaphore de façon interactionnelle<sup>86</sup>.

L'argot et ses métaphores ont enfin pour particularité d'être rapidement périssables :

L'argot, étant l'idiome de la corruption, se corrompt vite. En outre, comme il cherche toujours à se dérober, sitôt qu'il se sent compris, il se transforme. Au rebours de toute autre végétation, tout rayon de jour y tue ce qu'il touche. Aussi l'argot va-t-il se décomposant et se recomposant sans cesse ; travail obscur et rapide qui ne s'arrête jamais. Il fait plus de chemin en dix ans que la langue en dix siècles<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> Notons que cet emploi pervers de la métaphore peut être mis au service du progrès. Enjolras, se préparant à une insurrection possible, parle à ses « lieutenants » « en mêlant à ses paroles quelques métaphores demi-énigmatiques, mais significatives » (*LM*, IV, 1, 6, Massin XI, p. 616). Ce fait s'explique de la même façon que l'usage de la violence par ces jeunes gens aspirant à une paix universelle : l'imperfection du moment présent comporte la nécessité de moyens que le progrès désavoue dans l'absolu.

<sup>84</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 698-699.

<sup>85</sup> « Jusqu'à ce jour il y a eu une littérature de lettrés. En France surtout, nous l'avons dit, la littérature tendait à faire caste. Être poète, cela revenait un peu à être mandarin. [...] Sortons, il en est temps, de cet ordre d'idées. La démocratie l'exige. L'élargissement actuel veut autre chose », écrit Hugo dans *William Shakespeare* (II, v, 5, Massin XII, p. 276).

<sup>86</sup> Si un truand dit « les *fagots* sont malheureux » pour « les *forçats* sont malheureux », il y a substitution (entendue comme modalité *formelle* de la métaphore), et de telle sorte que les interactions entre isotopie littérale et isotopie figurée sont insuffisantes pour que la signification métaphorique fonctionne – un récepteur qui ne partage pas le code ne comprendra pas. De même si une précieuse ordonne à son valet : « apportez ici le *conseiller des grâces* ». En revanche, dans des énoncés comme « le *fagot forçat brûle dans l'enfer baigne* » ou « le *miroir est le conseiller des grâces* », il y a les interactions nécessaires pour que la signification métaphorique fonctionne. Substitution et interaction ne s'opposent pas absolument (car dans de nombreux cas de substitution, il y a de l'interaction, seulement pas assez, ou pas celles qu'il faut ; il y a même des cas de substitution où il y a suffisamment d'interaction pour que la signification métaphorique fonctionne) ; mais la substitution joue souvent contre l'interaction, et c'est le cas dans les jargons. Sur la substitution et l'interaction modalités *formelles* de la métaphore, voir l'introduction p. 20-21.

<sup>87</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 703.

C'est là un autre symptôme d'un état pervers et pathologique du langage, de la métaphore en particulier : leur unique fonction étant de rester indéchiffrables, les images de l'argot sont au bout d'un moment abandonnées, et elles sombreraient dans l'oubli si un « philosophe social » comme Hugo ne se donnait pour tâche de les « faire surnager<sup>88</sup> » ; riches qu'elles sont d'un contenu de pensée, elles ne travaillent pas aux progrès de l'esprit humain, et meurent à l'argot quand l'esprit s'en empare. Au contraire, on verra que l'écriture hugolienne s'attache à conserver les productions métaphoriques de la pensée humaine, et à sauver par la métaphore les productions imaginaires de l'âme humaine, pour en extraire ou pour y injecter toute la lumière possible<sup>89</sup>.

Hostilité à la lumière, telle est bien la caractéristique d'ensemble de l'argot, et qui condamne ses métaphores, au-delà des tares de figement et d'opacité qui leur sont reprochées. Ces métaphores ne servent pas seulement à « tout cacher » mais à « tout dire », à dire et à comploter l'inavouable. Elles ont beau être secrètes, elles sont sans pudeur : « La métaphore y est parfois si effrontée qu'on sent qu'elle a été au carcan<sup>90</sup> ». Les figures de l'argot portent donc en elles la laideur du vice et du crime. Leur brutalité conserve l'esprit de violence dans lequel elles ont été conçues :

Il y a, à l'extrémité de tous les abaissements et de toutes les infortunes, une dernière misère qui se révolte et qui se décide à entrer en lutte contre l'ensemble des faits heureux et des droits régnants ; lutte affreuse où, tantôt rusée, tantôt violente, à la fois malsaine et féroce, elle attaque l'ordre social à coups d'épingle par le vice et à coup de massue par le crime. Pour les besoins de cette lutte, la misère a inventé une langue de combat qui est l'argot<sup>91</sup>.

Une telle « langue de combat », pleine de cette sombre vision du monde qu'on a vu Hugo déployer, ne peut qu'enfermer ceux qui la parlent dans la fatalité de la misère, fatalité du mal subi et du mal commis : l'opacité de ses métaphores consonne avec une opacification des âmes, évoquée déjà dans la troisième partie du roman (« l'ignorance mêlée à la pâte humaine la noircit. Cette incurable noirceur gagne le dedans de l'homme et y devient le Mal<sup>92</sup> ») et à nouveau évoquée ici :

L'argot, c'est le verbe devenu forçat.

---

<sup>88</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 699.

<sup>89</sup> Voir en particulier notre chapitre 14 p. 839-894.

<sup>90</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 701.

<sup>91</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 699.

<sup>92</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 533.

Que le principe pensant de l'homme puisse être refoulé si bas, qu'il puisse être traîné et garrotté là par les obscures tyrannies de la fatalité, qu'il puisse être lié à on ne sait quelles attaches dans ce précipice, cela consterne<sup>93</sup>.

La métaphore hugolienne se voudra vraisemblablement aux antipodes de ce contre-modèle : elle sera flamme, éclair, lumière sous toutes ses formes, afin de combattre cet encroûtement dans l'obscurité du mal.

Malgré tout, l'argot conserve pour Hugo une certaine beauté. Ses métaphores sont capables d'une poésie, qui ne tient pas seulement au jour de poignante vérité qu'elle jette sur la vie misérable, mais qui procède d'une lueur inextinguible au fond de l'âme. Dans l'enfer du Châtelet de Paris, le chant est encore possible, la poésie soutient même ce qui reste d'existence :

Dans ce sépulcre enfer, que faisaient-ils ? Ce qu'on peut faire dans un sépulcre, ils agonisaient, et ce qu'on peut faire dans un enfer, ils chantaient. Car où il n'y a plus l'espérance, le chant reste. Dans les eaux de Malte, quand une galère approchait, on entendait le chant avant d'entendre les rames. Le pauvre braconnier Survincent qui avait traversé la prison-cave du Châtelet disait : *Ce sont les rimes qui m'ont soutenu*. Inutilité de la poésie. À quoi bon la rime ? C'est dans cette cave que sont nées presque toutes les chansons d'argot. C'est de ce cachot du Grand-Châtelet de Paris que vient le mélancolique refrain de la galère de Montgomery : *Timaloumisaine, timoulamison*. La plupart de ces chansons sont lugubres ; quelques-unes sont gaies ; une est tendre :

*Icicaille est le théâtre*

*Du petit dardant.*

Vous aurez beau faire, vous n'anéantirez pas cet éternel reste du cœur de l'homme, l'amour<sup>94</sup>.

Avec ce « petit dardant » qu'une note de Hugo identifie comme le Cupidon de l'argot, on voit que, sous l'espèce de la personnification mythologique, la métaphore survit dans cette « langue de combat » non pas seulement comme masque et comme arme, mais comme production d'un fond lumineux incompressible, l'âme<sup>95</sup> ; en vertu de la même loi qui fait que les gamins de Paris, s'ils ne sont pas « des flammes dans la lumière », sont au moins « des feux follets dans les ténèbres<sup>96</sup> ».

---

<sup>93</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 705-706.

<sup>94</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 705.

<sup>95</sup> C'est l'amour, son existence dans le cœur des êtres les plus avilis, prisonniers et prostituées, qui prouve l'âme pour Hugo dans « Les Fleurs », ces chapitres détachés du livre III, VII des *Misérables*.

<sup>96</sup> *LM*, III, I, 10, Massin XI, p. 439.

## Métaphore, mythe et idolâtrie

### Le mythe, métaphore par déformation ou par cryptage

Après le peuple et le langage, un troisième objet anthropologique fait intervenir la notion de métaphore dans la pensée hugolienne : le mythe.

Dès l'Antiquité, certains penseurs ont vu dans le mythe une production métaphorique : le cryptage allégorique volontaire d'un savoir physique ou psychologique, ou encore d'un enseignement moral<sup>97</sup>. Ces théories du *cryptage* doivent être distinguées d'un autre ensemble qu'on peut appeler les théories de la *déformation* : celles-ci font du mythe une production métaphorique en un sens beaucoup moins strict, en l'expliquant comme la déformation *involontaire* d'une vérité. D'une vérité *historique*, pour les évhéméristes<sup>98</sup> ; d'une vérité *religieuse*, pour les chrétiens qui expliquèrent les divers polythéismes comme des corruptions d'une révélation universelle primitive<sup>99</sup> ; ou encore, perception déformée ou compréhension erronée *de la nature*, pour de nombreux philosophes à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et tout au long du siècle des Lumières<sup>100</sup>. Pour les théories de la déformation comme pour les

---

<sup>97</sup> Par exemple, le combat entre les Olympiens dans l'*Iliade* symboliserait l'opposition entre les éléments naturels (allégorie physique) ; ou bien Athéna symboliserait la réflexion, Arès la déraison, Aphrodite le désir, etc. (allégorie psychologique). Selon une scholie à l'*Iliade* XX, 67 conservée par Porphyre, ces lectures allégoriques étaient une réponse au reproche qu'on faisait à Homère d'avoir mal parlé des dieux, et elles remontaient à Théagène de Rhégium (un *grammaticus* du VI<sup>e</sup> siècle av. J.-C. dont nous n'avons conservé aucun ouvrage). Cyniques et stoïciens, entre autres, eurent une lecture allégorique des mythes. Voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études augustiniennes, [1958] 1976, *passim* et en particulier p. 97-98.

<sup>98</sup> Du nom d'Évhémère, « un Sicilien du milieu du III<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, confident du roi Cassandre qui le chargea d'une exploration en Mer Rouge ; Évhémère en prit prétexte pour écrire une sorte de roman géographique où le fabuleux se mêle au reportage [...] [Ce roman] est malheureusement perdu, mais la substance en a été recueillie par plusieurs anciens doxographes » ; il contenait l'idée que les dieux ont tous été en réalité des hommes que la postérité a divinisés, soit pour services rendus à l'humanité, soit parce qu'ils ont été suffisamment puissants pour imposer cette croyance de leur vivant (Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 147-148).

<sup>99</sup> « Au XVII<sup>e</sup> siècle », écrit Jean Pépin, fut avancée l'hypothèse « selon laquelle la mythologie païenne devait être tenue pour un plagiat caricatural des vérités de la Révélation juive », et il mentionne Grotius, Vossius et Pierre-Daniel Huet comme défenseurs de cette hypothèse (*Mythe et allégorie*, p. 37-38). Déjà à la Renaissance, les humanistes (Marsile Ficin par exemple) avaient développé l'idée d'une *prisca theologia* (« théologie ancienne ») : dans les textes antiques qu'ils redécouvraient, ils prétendaient retrouver, voilée sous des fictions poétiques, la révélation juive ou une pré-révélation équivalente.

<sup>100</sup> Pour Fontenelle, dans *De l'origine des fables* (1686), l'une des causes de la naissance des mythes est l'ignorance et l'inexpérience des premiers hommes, qui leur firent voir dans la nature beaucoup de prodiges. Pour Giambattista Vico, dans sa *Scienza nuova* (première version en 1725, version ultime en 1744), les anciens hommes crurent que le ciel était un être animé qui exprimait sa colère par la foudre et le tonnerre. Rousseau, dans *De l'origine des langues* (écrit certainement avant 1761, publié posthume), estime « que le premier langage dut être figuré » (c'est le titre du chapitre 3) et donne l'exemple suivant : « Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même ; il leur aura donné le nom de *géants*. Après beaucoup d'expériences, il aura reconnu que ces prétendus géants, n'étant ni plus grands ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à l'idée qu'il avait d'abord attachée au

théories du cryptage, le mythe est métaphorique parce qu'il est la transposition analogique d'une vérité, mais seules les théories du cryptage y voient une métaphore au sens strict : une énonciation volontairement figurée.

Au début du XIX<sup>e</sup> siècle en France, à peu près toutes ces théories trouvent défenseur<sup>101</sup>. Une espèce de vulgate académique, en particulier dans les manuels à l'usage des lycées, explique certains mythes comme des déformations de faits historiques et les autres comme l'expression allégorique de vérités physiques, morales, psychologiques ou philosophiques<sup>102</sup>. Les idéologues Dupuis et Volney, dans le prolongement du criticisme des Lumières, ont popularisé l'idée du mythe comme erreur inspirée par le spectacle de la nature et exploitée par les prêtres. La réflexion sur le mythe connaît au cours du siècle deux grands renouvellements. En 1810-1812, Georg Friedrich Creuzer publie sa *Symbolique et mythologie des peuples anciens*, qui est à la fois refondue, augmentée, traduite en français jusqu'en 1825 par Joseph-Daniel Guigniaut sous le titre *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Pour Creuzer les Anciens, suivant une disposition naturelle de l'intelligence humaine, expriment leurs vérités religieuses dans des symboles, c'est-à-dire des représentations métaphoriques, dont les images étaient souvent empruntées à la nature ; de nombreux mythes sont le développement narratif et poétique de ces symboles religieux<sup>103</sup>. Plus tard, à partir des années 1850, Friedrich Max Müller publie ses travaux de mythologie comparée, dans lesquels il explique les mythes par l'imperfection des langues

---

mot de géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel par exemple que le nom d'*homme*, et laissera celui de *géant* à l'objet faux qui l'avait frappé durant son illusion » (GF Flammariion, 1993, p. 63-64). Voir Jean Molino, « Anthropologie et métaphore », *Langages* n°54, 1979, p. 106-107.

<sup>101</sup> Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 36-40 et Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 66-67.

<sup>102</sup> C'est le cas dans le *Cours de mythologie* de François Michel, publié en 1830 et constamment réédité pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'indique Claude Millet dans *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 66.

<sup>103</sup> Sur Creuzer, voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 45-46 ; Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 40-46 ; et Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 70-71. Entre les conceptions allégoriques du mythe héritées de l'Antiquité et la pensée de Creuzer, il y a trois différences : 1) les vérités confiées au symbole tel que l'étudie Creuzer sont des vérités *religieuses*, et non des vérités morales, physiques ou psychologiques ; il y a symbole lorsque l'esprit cherche à traduire sous des formes sensibles ses conceptions de l'infini, ce qui n'est jamais possible qu'imparfaitement, 2) ces conceptions sont confiées au symbole, et ensuite seulement certains symboles deviennent mythes, 3) Creuzer fait une distinction entre le symbole et l'allégorie : « celle-ci ne fait qu'indiquer une idée générale, distincte d'avec elle ; tandis que le symbole est l'idée même, rendue sensible et personnifiée. L'allégorie n'a rien d'instantané, ni de soudain ; on la voit, puis l'on y cherche un sens caché ; le symbole, au contraire, ne demande qu'un coup d'œil pour que l'idée qu'il représente nous saisisse sur-le-champ et s'empare de toutes les forces de notre âme. Ici, c'est un tout, que révèle un moment ; là, nous parcourons une suite d'instant, qui se succèdent entre eux. Aussi l'allégorie renferme-t-elle dans sa sphère le *mythe*, dont le récit épique est à la fois le développement le plus naturel et le plus beau, et qui, dans les *théomythies* seulement, tend à se confondre avec le symbole » (*Religions de l'antiquité*, Creuzer et Guigniaut, Paris, Treuttel et Würtz, t. 1, première partie, 1825, chapitre 2 de l'introduction, p. 30).

primitives : trop pauvres en mots auxiliaires, trop riches en appellatifs, la description qu'elles offraient du monde ne fut progressivement plus comprise, on y entendit des histoires au sujet de personnages fabuleux<sup>104</sup>. Pour Pierre Albouy, la pensée hugolienne du mythe n'a pas été marquée par ces deux grands renouvellements : « insoucieux des théories alors à la mode », Hugo découvre en lui-même, au contact de la nature, la source vivante de la mythologie, dans le fonctionnement de l'imagination animiste et analogique. C'est dans les *Voyages* d'avant l'exil que se serait esquissée la théorie hugolienne de la mythologie, avant de se confirmer et de se compléter pendant l'exil dans « Philosophie » et « *Promontorium Somnii* »<sup>105</sup>. Nous reviendrons ici sur ces deux textes et sur quelques autres, pour montrer comment Hugo pense la nature métaphorique et partant la vérité du mythe, dans une hésitation entre les deux grands axes théoriques dégagés ci-dessus : la déformation et le cryptage.

On trouve chez Hugo les éléments d'une théorie de la déformation. Pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains, le mythe est le produit d'une perception faussée de la nature, d'« un regard brouillé par la peur, l'ignorance, la naïveté, et qui transforme les apparences étranges du réel en légendes merveilleuses<sup>106</sup> », comme l'écrit Claude Millet, et elle cite ces vers d'« Éviradnus », dans la Première Série de *La Légende des siècles* :

Le pâtre a peur, et croit que cette tour le suit ;  
 Les superstitions ont fait Corbus terrible ;  
 On dit que l'Archer noir a pris ce bourg pour cible,  
 Et que sa cave est l'antre où dort le Grand Dormant ;  
 Car les gens des hameaux tremblent facilement ;  
 Les légendes toujours mêlent quelque fantôme  
 À l'obscur vapeur qui sort des toits de chaume,  
 L'âtre enfante le rêve, et l'on voit ondoyer  
 L'effroi dans la fumée errante du foyer<sup>107</sup>.

Ici comme plus haut, c'est du peuple, et du peuple comme figure de la naïveté, que procède le phénomène métaphorique, en l'occurrence le mythe. On appréciera l'intelligence de l'image choisie par Hugo, le fantôme mêlé à la vapeur des toits de chaume : l'énoncé est d'abord littéral, donne un exemple (la peur fait voir aux paysans des spectres dans la fumée), mais un exemple à la fois exceptionnellement pertinent (rien ne se déforme plus facilement que la fumée) et soudé au peuple par la métonymie *fumée des chaumières* → *paysannerie* ; par la

---

<sup>104</sup> Sur Max Müller, voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 39-40 ; Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 40-46 ; et Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 64-65.

<sup>105</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 80-97.

<sup>106</sup> Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 90.

<sup>107</sup> *LSI*, V, 2, III, Massin X, p. 514.

suite, grâce à une autre métonymie, ce n'est plus le fantôme mais l'effroi lui-même qui ondoie dans la fumée, or cette assimilation métonymique correspond à une métaphore d'une grande justesse, l'effroi étant fumée par le brouillage qu'il introduit dans la perception du réel.

Cet effroi mythogène du peuple est un vestige des conditions mentales de l'humanité primitive. Il y a eu pour Hugo un âge mythique de la civilisation, âge de l'inexpérience et de l'irréflexion, de la naïve expérience première : alors naquit le mythe, d'une perception de la nature déformée par la peur. Cette idée est formulée de façon un peu indirecte au livre I de la cinquième partie des *Misérables*, dans le discours d'Enjolras à la barricade. Enjolras invite ses compagnons insurgés à considérer l'avenir, et revient sur les progrès déjà accomplis par l'humanité : « Dompter la matière, c'est le premier pas ; réaliser l'idéal c'est le second. Réfléchissez à ce qu'à déjà fait le progrès ». L'humanité a presque achevé de dompter la matière :

Jadis les premières races humaines voyaient avec terreur passer devant leurs yeux l'hydre qui soufflait sur les eaux, le dragon qui vomissait du feu, le griffon qui était le monstre de l'air et qui volait avec les ailes d'un aigle et les griffes d'un tigre ; bêtes effrayantes qui étaient au-dessus de l'homme. L'homme cependant a tendu ses pièges, les pièges sacrés de l'intelligence, et il a fini par y prendre les monstres. Nous avons dompté l'hydre, et elle s'appelle le steamer ; nous avons dompté le dragon, et il s'appelle la locomotive ; nous sommes sur le point de dompter le griffon, nous le tenons déjà, et il s'appelle le ballon<sup>108</sup>.

Ce passage opère une déconstruction de la mythologie. L'hydre, le dragon et le griffon représentent les forces de trois éléments naturels, l'eau, le feu et l'air : ils sont la vision, hallucinée par la peur, que l'humanité a d'abord eue de ces forces élémentaires. Pour l'une des trois chimères, la fabulation apparaît aussi comme une élaboration linguistique : le nom de l'hydre vient du mot grec qui signifie l'eau ; en choisissant ce monstre pour représenter cet élément, Hugo semble bien avoir eu l'idée que certains mythes sont des dérivations du langage – idée qu'on trouvait déjà chez Herder, Humboldt, et qu'on retrouve chez Max Müller<sup>109</sup>. Les monstres mythiques sont des métaphores, des personnifications épouvantées ; aussi Hugo, pour opérer leur déconstruction et pour dire leur dégonflement dans l'histoire du progrès humain, les utilise-t-il comme des métaphores (« nous avons dompté l'hydre ») qu'il réduit à leur sens littéral (« et elle s'appelle le steamer ») une fois que le progrès a fait son œuvre. Mais si exagérées, si fausses et si aliénantes qu'elles soient, ces chimères ont un fond de vérité : elles disent la violence de la nature, naïvement perçue ; et cette vérité leur vaut d'être non pas absolument rejetées, mais conservées dans une écriture de l'histoire qui dit par

---

<sup>108</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 833-834.

<sup>109</sup> Voir Jean Pépin, *Mythe et allégorie*, p. 39-40, et Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 64-66.

des métaphores la grandeur épique du progrès humain : contre les éléments, l'intelligence fournit des « pièges sacrés », et Enjolras prophétise :

Le jour où cette oeuvre prométhéenne sera terminée et où l'homme aura définitivement attelé à sa volonté la triple Chimère antique, l'hydre, le dragon et le griffon, il sera maître de l'eau, du feu et de l'air, et il sera pour le reste de la création animée ce que les anciens dieux étaient jadis pour lui<sup>110</sup>.

Cette vérité sensible des chimères mythiques, Hugo l'avait déjà redécouverte dans sa propre poésie : « L'horizon semble un rêve éblouissant où nage / L'écaille de la mer, la plume du nuage, / Car l'Océan est hydre et le nuage oiseau<sup>111</sup> », écrit le poète dans « Éclaircie ».

Plusieurs mois avant d'écrire le chapitre V, I, 5 des *Misérables*, après avoir relu les manuscrits du roman mais avant d'en reprendre la rédaction, Hugo avait écrit un long texte de prose philosophique qui portait pour titre « Philosophie » (suivi de la mention « Commencement d'un livre ») : « un quasi-ouvrage sur ma philosophie religieuse personnelle, pouvant servir, soit de préface spéciale aux *Misérables*, soit de préface générale à mes œuvres<sup>112</sup> ». Ce texte resta finalement inédit jusqu'après la mort de son auteur. Hugo, dans la première partie, prétend « établ[ir] Dieu<sup>113</sup> » : il affirme que la croyance en Dieu s'explique et se justifie par le spectacle de l'infini, – l'infini de l'univers, qui exerce une « pression » sur l'esprit humain. « La religion n'est autre chose que l'ombre portée de l'univers sur l'intelligence humaine », et « à cette ombre se mêlent des crépuscules et des pénombres. Ce sont les idolâtries et les superstitions<sup>114</sup> » :

La grandeur visible ou latente du fait presse l'esprit humain et en fait sortir des chimères plus ou moins empreintes de vérité. Ces chimères sont les théogonies. Si l'on veut se rendre compte des déviations que subissent les réalités naturelles en traversant l'imagination ignorante de l'homme, si l'on veut apprécier les aberrations que cette réfraction peut produire, un ou deux exemples suffisent :

La première merveille qui a stupéfié les hommes, c'est la terre. Ils l'ont appelée la Grande Déesse, la Déesse-au-large-sein (Εὐρύστερνον), Titéria, Ops, Tellus, Géo, Vesta, Cybèle, Cérès, Déméter ; et, au fond de la nuée qui emplissait les temples, à Thèbes, où ses prêtres avaient des masques de bêtes, à Delphes où, selon Pausanias, la Terre a rendu des oracles avant Apollon, en Achaïe, près du fleuve Crathis, à Sparte, dans le vertigineux sanctuaire nommé Gasepton, l'antiquité éléusienne et isiaque la représentait droite et debout dans une robe de pierre qui avait les cannelures d'une colonne, symbolisation du grand point d'appui terrestre, avec une tête de cheval qui signifiait la force patente, une

---

<sup>110</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 834.

<sup>111</sup> *LC*, VI, 10, Massin IX, p. 332. C'est moi qui souligne.

<sup>112</sup> Note de Hugo sur la couverture du dossier, datée du 14 août 1860. « Philosophie », Massin XII, p. 13.

<sup>113</sup> Note de Hugo sur la couverture du dossier, datée du 14 août 1860. « Philosophie », Massin XII, p. 13.

<sup>114</sup> « Philosophie », I, 16, Massin XII, p. 37-38, pour cette citation et celle qui précède.

chevelure de serpents qui signifiait les puissances cachées, ayant dans sa main droite un dauphin qui signifiait l'eau et dans sa main gauche une colombe qui signifiait l'air.

Et sous cette forme fausse et vraie on l'adorait<sup>115</sup>.

Jacques Seebacher, dans l'annotation de l'édition Massin, indique que Hugo a puisé dans l'*Encyclopédie* ses renseignements sur le culte de la déesse Terre. On retrouve en effet la plupart de ces renseignements à l'article « Terre (*Mythol.*) » de l'*Encyclopédie*, mais la description de la statue ne s'y trouve pas. Elle se trouve au chapitre VIII, 42 de l'*Itinéraire de la Grèce* de Pausanias, auteur que l'article de l'*Encyclopédie* mentionne deux fois, mais nullement à propos d'une statue. On se demande donc par quelle médiation Hugo a reçu la description de Pausanias, ou s'il l'a découverte directement dans l'*Itinéraire*. Car l'intéressant est que l'écrivain grec décrit les attributs de la statue, la pierre, la tête de cheval, etc., mais en se contentant de ce commentaire : « il n'est pas difficile à tout homme qui a quelque intelligence et surtout de la mémoire, de conjecturer pourquoi on l'avait représentée ainsi<sup>116</sup> ». Hugo s'est-il livré lui-même à l'exercice d'interprétation dont Pausanias laisse la solution en suspens, ou emprunte-t-il à autrui ce décryptage symbolique ? Quoi qu'il en soit, l'explication du mythe est ici d'une ambivalence intéressante. Comme dans les passages étudiés ci-dessus, le mythe vient d'une déformation : l'image est dans le texte, avec des mots empruntés à l'optique (« déviations... en traversant... », « réfractions »). Déformation de la perception de la nature à travers l'imagination – mais la peur n'est plus incriminée : ce qui joue désormais, à côté de l'ignorance, c'est la stupéfaction devant la grandeur. En outre, la déformation apparaît bientôt comme volontaire, et c'est une théorie du cryptage qui s'esquisse : les attributs de la statue sont des « symbolisations », ils « signifient » ; si bien que la représentation mythologique, comme plus haut, est une « forme fausse et vraie », mais la fausseté n'est plus une erreur, elle est le langage indirect de la vérité. Cette idée d'un cryptage volontaire ne dure qu'un bref moment dans le texte : les chimères passées en revue dans les paragraphes suivants ne sont plus données – autant qu'on puisse en juger, car Hugo n'est pas parfaitement explicite et précis – que pour des affabulations à partir de la nature sans aucune double entente.

Dans « *Promontorium Somnii* », un texte écrit en 1863 dans la périphérie de *William Shakespeare* et resté lui aussi inédit jusqu'après la mort de Hugo, la vérité métaphorique du

---

<sup>115</sup> « Philosophie », I, 16, Massin XII, p. 38.

<sup>116</sup> Pausanias, *Itinéraire de la Grèce*, VIII, 42, trad. de Clavier, Paris, A. Bobée, 1821, consultable sur Internet : <http://remacle.org/bloodwolf/erudits/pausanias/arcadie.htm#XLII> (page consultée le 2 mars 2020). Ce qui peut faire soupçonner une médiation entre Hugo et le texte de Pausanias, c'est que ce dernier, à propos du premier attribut symbolique, dit seulement : « elle était assise sur une pierre », alors que dans « Philosophie » on a quelque chose de beaucoup plus sophistiqué : « une robe de pierre qui avait les cannelures d'une colonne ».

mythe est de nouveau celle d'un cryptage volontaire – bien que de nouveau le texte conserve une certaine équivocité. « *Promontorium Somnii* » est un texte sur la tendance chimérique de l'esprit humain, qui s'exprime à des degrés divers dans l'imagination, le rêve et la folie : la mythologie est l'une des productions les plus franches de cette tendance. Mais Hugo souligne plusieurs fois la profondeur et la vérité à laquelle peut atteindre la déraison, et un long paragraphe sur le mythe va dans ce sens :

Un excès de fréquentation de la mythologie en a fait la surface banale ; toutefois, pour peu que l'on creuse, le grand sens énigmatique se révèle. La foule s'amuse tant de la fable qu'il n'y a plus de place dans son attention pour le mythe ; mais ce mythe multiple n'en est pas moins une puissante création de la sagacité humaine, et quiconque a médité sur l'unité intime des religions prendra toujours fort au sérieux ce symbolisme payen auquel ont travaillé, selon le compte d'Hermodore dans ses *Disciplines*, tous les mages d'Asie pendant cinq mille ans, et plus tard tous les penseurs grecs depuis Eumolpe, père de Musée, jusqu'à Posidonius, maître de Cicéron<sup>117</sup>.

« Puissante création de la sagacité humaine », le mythe est une production réfléchie, maîtrisée, intelligente. Il a été élaboré progressivement par des lignées de sages (les mages d'Asie puis les penseurs grecs) pour envelopper dans des « symboles » (l'expression « symbolisme payen » apparaît ici et revient quelques lignes plus loin) un « grand sens énigmatique », dont la nature n'est pas encore précisée : des doctrines philosophiques, sans nul doute, au sens le plus large du terme. Pourquoi cet enveloppement symbolique, Hugo ne le dit pas ; est-ce pour soustraire la doctrine à l'attention de ceux qui en sont indignes, comme le suggère l'adjectif « énigmatique » ? On reconnaît en tout cas la théorie de la nature allégorique du mythe, héritée de l'Antiquité à travers les synthèses de l'érudition moderne : le mot *allégorie* apparaît dans la suite du paragraphe – on voit qu'il est synonyme de *symbolisme* au moins ici – et les critiques soupçonnent Hugo de démarquer l'abbé Banier<sup>118</sup> lorsqu'il énumère les divers ordres de connaissance que recèle la mythologie :

Les fictions sont des couvertures de faits. L'allégorie extravague, attentivement écoutée par la logique. La mythologie, insensée et délirante en apparence, est un récipient de réalité. Histoire, géographie, géométrie, mathématique, nautique, astronomie, physique, morale, tout est dans ce réservoir, et toute cette science est visible à travers l'eau trouble des fables. Rien n'est admirable, je dirais presque, rien n'est pathétique, comme de voir de cette Source où fume et bruit le bouillonnement des rêves, sortir ces deux grands

---

<sup>117</sup> « *PS* », Massin XII p. 466.

<sup>118</sup> Comme nous l'apprennent René Journet et Guy Robert dans leur édition critique de « *Promontorium Somnii* » (Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 70 n. 14 et p. 101), l'abbé Antoine Banier (1673-1741), élu à l'Académie des Inscriptions en 1713, publia de 1738 à 1740 *La mythologie et les fables expliquées par l'histoire*, dont le Hugo de l'exil possédait une édition. Banier était principalement évhémériste même s'il ne répudiait pas complètement l'allégorisme moral et physique. Il écrit ainsi dans *La mythologie et les fables...* : « Les Fables sont de plusieurs sortes. Il y en a d'Historiques, de Physiques, d'Allégoriques, de Morales, et d'autres qui sont de simples Apologues » ; c'est de cette phrase que Hugo se souvient peut-être.

courants de raison humaine, la philosophie ionienne, la philosophie italique ; Thalès aboutissant à Théophraste, Pythagore aboutissant à Épicure<sup>119</sup>.

Mais cette fin du paragraphe, à la faveur d'une métaphore, semble dire autre chose que les dix premières lignes. Le mythe ne semble plus déguiser des vérités préalablement élaborées sans le secours de l'imagination ; le savoir dont il est le « réservoir » ne s'élabore-t-il pas plutôt en son sein, et la rationalité ne se dégage-t-elle pas d'un premier moment imaginatif de la pensée ? Il y a, nous dit Hugo, une « source », la mythologie, soit le rêve en plein « bouillonnement » autonome, dont les « deux grands courants de raison humaine » sont l'avenir et le devenir. La réflexion sur le mythe revient donc du côté du discours d'Enjolras : le mythe apparaît comme le produit d'une méditation première spontanément métaphorique dont la vérité se *clarifiera* par la suite en se littéralisant dans le langage de la rationalité abstraite.

Concernant la nature du savoir recelé par le mythe, Hugo, avec les huit disciplines qu'il énumère, élargit au maximum les catégories traditionnelles de l'allégorie mythologique (celles énumérées par l'abbé Banier, à condition d'inclure dans les fables « morales » l'allégorie psychologique) : il montre un enthousiasme gourmand pour les possibilités de signification symbolique du mythe. Sans doute parce qu'il se contente d'élargir les catégories traditionnelles, le sens qu'il prête ici au mythe s'avère un peu plus *scientifique* et un peu moins *philosophique* que ce que laissait attendre son élaboration par les mages d'Asie et les penseurs grecs – c'est un savoir très terre-à-terre, sans ouverture vers le métaphysique et le religieux. Par la suite, une remarque sur le côté trop humain des mythes païens oriente à la fois vers une signification morale et vers l'idée d'une élaboration involontaire, *in fabula* et non *ante fabulam*, de cette signification :

Le christianisme est plus humain dans un sens, et moins dans l'autre, que le paganisme. Le mérite du christianisme, c'est d'être humain du bon côté. Le paganisme ne choisit pas ; il s'approprie étroitement à l'humanité, à l'humanité toute, et telle qu'elle est. C'est là la qualité et le défaut du symbolisme payen. Grattez le dieu, vous trouvez l'homme<sup>120</sup>.

Les marionnettes divines de la mythologie antique recèleraient donc une connaissance éthique de l'homme, un savoir de moraliste. C'est aussi ce que suggère cette description de l'Olympe comme un théâtre de personnifications (donc de métaphores) : « l'éternelle montagne ayant à son sommet la fête de la toute-puissance. Là sourient en plein azur les douze passions de

---

<sup>119</sup> « PS », Massin XII, p. 466.

<sup>120</sup> « PS », Massin XII, p. 466.

l'homme, déesses<sup>121</sup> ». Et c'est selon cette relecture métaphorique que Hugo utilise la mythologie olympienne dans les deux premières séries de *La Légende des siècles*<sup>122</sup>.

### Contre l'idolâtrie, l'iconoclasme ?

La déformation métaphorique à l'œuvre dans la perception première reçoit de Hugo un jugement ambivalent : elle a une vérité subjective, elle est féconde en beauté poétique, mais elle comporte un danger si la métaphore s'opacifie et empêche tout renouvellement de la perception. Ambivalence partiellement résumée dans une sentence de « *Promontorium Somnii* » sur la disposition onirique de l'homme : « Cette tendance de l'homme à verser dans l'impossible et l'imaginaire est la source du *quia absurdum*. Elle crée dans la religion l'idolâtrie et dans la poésie la chimère. L'idolâtrie est mauvaise. La chimère peut être belle<sup>123</sup> ». Ce risque d'idolâtrie en germe dans le chimérisme, Hugo n'est pas le premier à le dénoncer. Il a derrière lui une longue tradition, dans l'Antiquité l'épicurisme et le *De natura rerum* de Lucrèce (qui n'est pas pour rien l'un des quatorze génies du *William Shakespeare*) ; plus proche du XIX<sup>e</sup> siècle, le criticisme du siècle des Lumières, Fontenelle, etc. Le lien entre idolâtrie et métaphore passe par la notion d'image. La perception première imprégnée d'imagination, ou, dans le cas des réalités inconnaissables, l'imagination seule, forment des images qui ont avec les choses un rapport de vérité approximatif et analogique ; ces images deviennent dangereuses si, perdant toute transparence métaphorique, elles passent pour les choses mêmes. Les religions instituées sont invalidées par ce vice. Chacune propose ses images de Dieu – en cela, elles participent à l'effort humain de conquête de l'inexprimable – mais chacune aussi cherche à imposer ses images comme d'exactes représentations du divin. C'est contre cette utilisation pervertie des métaphores, où l'on retrouve le figement et l'opacité, que Hugo se veut, à sa façon, iconoclaste, briseur d'images. Il faut, écrit-il dans le

---

<sup>121</sup> « *PS* », Massin XII, p. 466.

<sup>122</sup> Dans « Le Satyre » (*LS1*, VIII, poème unique), comme plus tard dans « Entre géants et dieux » (*LS2*, III, trois poèmes, la même section en comptera quatre dans l'édition des *Œuvres complètes* en 1883-1884), les Olympiens sont des incarnations de la tyrannie. Le satyre et le narrateur lui-même les présentent comme des criminels ayant asservi la terre à leur profit : « Le monde les louait pour l'avoir bien dompté [...] / Ils savouraient, ainsi que des fruits magnifiques, / Leurs attentats bénis, heureux, inexpiés » (*LS1*, VIII, poème unique, I, Massin X, p. 589). Or ces crimes ne sont que l'assouvissement, violent et au mépris du droit, de désirs – désir de puissance, de richesse, de plaisir – donc de passions. Dans le passage cité de « *Promontorium Somnii* », c'est bien cela aussi que vise Hugo, puisqu'il parle de « la fête de la toute-puissance », – et quand il écrit « les douze passions de l'homme, déesses », on peut entendre une double sens : les dieux allégorisent les passions humaines, mais en outre, ils représentent les passions reines, les passions à qui on lâche la bride. Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, toute la section sur « Les mythes titaniques », p. 229-262.

<sup>123</sup> « *PS* », Massin XII, p. 462.

livre de philosophie religieuse des *Misérables* (le livre VII de la deuxième partie), « assainir la croyance, ôter les superstitions de dessus la religion ; écheniller Dieu<sup>124</sup> ». Mais cet iconoclasme doit faire la part des choses et, tout en rejetant les superstitions, respecter le fond de vérité du mythe. Hugo déclare dans « *Promontorium Somnii* » que toutes les théogonies ont en elles ce partage d'idolâtrie et de vérité – façon de souligner la fécondité philosophique de l'onirisme humain :

Qu'on nous permette ce mot : *chimérisme*. Il pourrait servir de nom commun à toutes les théogonies. Les diverses théogonies sont, sans exception, idolâtrie par un coin et philosophie par l'autre. Toute leur philosophie, qui contient leur vérité, peut se résumer par le mot Religion ; et toute leur idolâtrie, qui contient leur politique, peut se résumer par le mot Chimérisme<sup>125</sup>.

L'opacification des métaphores produit donc une aliénation religieuse, qui bien souvent par le passé a été aussi une aliénation politique : premier élargissement, dans la réflexion hugolienne, des contours de l'idolâtrie. Hugo demande dans « Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie » :

Quelle idée pensez-vous que se fasse de Dieu, quelle notion voulez-vous que puisse avoir de Dieu l'homme, le prêtre, qui, comme le jésuite Sollier, par exemple, écrit : « Il n'y a au-dessus d'Ignace de Loyola que les papes comme saint Pierre, les impératrices comme Marie mère de Jésus, et quelques monarques comme Dieu le Père et Dieu le Fils<sup>126</sup> ! »

Il dénonce là une confusion du temporel et du spirituel qui a des effets graves sur la vie des hommes : la métaphore s'opacifiant, l'écart entre le comparant et le comparé s'estompe, l'analogie devient équivalence développée jusque dans ses dernières conséquences, et donne lieu à cette idolâtrie politique dont Hugo fait longuement la satire dans « La Civilisation » :

La monarchie, nous venons de le dire, tient à l'idolâtrie par le droit divin. Le droit divin, c'est la déification de l'homme. Peu de chose. Lisez l'*Eikon Basilikè*, écrit par le docteur Gauden et signé par Charles I<sup>er</sup>. Dieu sur la terre, telle est la définition du roi. [...]

Le droit divin arrive vis-à-vis du roi à toutes les formes du culte et de l'adoration. Jean de Pathmos n'est pas plus prosterné devant le flamboiement de Sabaoth que Bernardin de Gigault, marquis de Bellefonds, doyen des maréchaux de France, devant l'Œil de Bœuf. Le père Anselme, augustin déchaussé, généalogiste des maisons souveraines d'Europe, croit à deux divinités : celle du christ et celle du roi. Le Louvre est un peu temple, Versailles l'est tout à fait. Trianon est chapelle, Marly est sanctuaire ; il y a du prêtre dans le courtisan. Le petit lever équivaut à l'angelus. La royauté a un évangéliste, Dangeau. L'étiquette est un dogme. Le cérémonial est un mystère. Il y a un

---

<sup>124</sup> *LM*, II, VII, 5, Massin XI, p. 394.

<sup>125</sup> « *PS* », Massin XII, p. 472.

<sup>126</sup> « Préface de mes œuvres et Post-scriptum de la vie », Massin XII, p. 112. De même, le satyre de la Première Série de *La Légende des siècles*, révolté contre les faux dieux et leur forme tyrannique, s'exclame : « Les clartés, les éthers, ne sont pas des royaumes » (*LSI*, VIII (poème unique), IV, p. 601).

rite pour mettre au roi la chemise. Le roi crache, salutation ; le roi éternue, génuflexion. – Jarnicoton ! s'écrie sa majesté. Toute la cour se signe<sup>127</sup>.

Cette idolâtrie politique n'est pas seulement ridicule et sacrilège : elle plie les hommes sous une cruauté monstrueuse, puisqu'elle justifie les plus affreux supplices (à propos de l'assassinat manqué d'Henri IV et de Louis XV : « Le droit divin est une prémisse dont l'écartèlement est la conséquence. Avoir cassé une dent à Dieu, avoir percé le cordon bleu et le gilet de flanelle de Dieu, ça vaut ça<sup>128</sup> ») et un accaparement des richesses qui affame le peuple (« Quant au fort menu de la table de Versailles pendant que le peuple crève la faim, que voulez-vous que j'y fasse ? il faut bien que Dieu mange<sup>129</sup> »). Toutes ces atrocités découlent de l'interprétation littérale d'une métaphore : « Le roi de France, insistons-y, était purement et simplement Dieu. Dieu à la lettre<sup>130</sup> ».

Mais l'idolâtrie religieuse ou politique n'est pas le seul danger. Il y a aussi, en quelque sorte, une idolâtrie épistémologique. Les hommes, pour rendre compte des phénomènes, commencent par *imaginer* et se forgent des représentations des choses par *ressemblance*, – ils interprètent l'inconnu sur le modèle de ce qu'ils connaissent d'*analogie*, et obtiennent ainsi une description du monde qui a un *semblant* de vérité. C'est ce que dira Bachelard<sup>131</sup>, mais c'est à peu près ce que Hugo entrevoit déjà dans « Philosophie » : ayant montré, par l'exemple de divers mythes, comment « la nature enseigne et en même temps égare l'homme », il ajoute :

Ces contagions du naturalisme, insistons-y, n'ont point épargné les sages. L'univers contemplé devient facilement l'univers visionné. Plusieurs génies ont vacillé sous le poids de cette idée fixe : la nature. Platon voit la danse des sphères ; Pythagore entend leur musique. Quant à Aristote, il doute. Pythagore, créateur de la musique, comme le qualifie, dans la boiserie de la cathédrale d'Ulm, le grand menuisier gothique Georges Syrlin, *Pictagoras musice inventor*, Pythagore assigne entre le soleil et la lune et entre le soleil et Saturne des intervalles musicaux d'une quarte, et précise le son de la lune qui est, dit-il, le plus aigu, et le son de Saturne, qui est, dit-il, le plus grave. D'autres osent être plus formels encore. Pour eux, le ciel est une lyre, le système solaire, c'est la gamme, le soleil donne l'ut, Mars donne le ré, Jupiter le mi, Saturne le fa, la lune le sol, Vénus le la, Mercure le si ; comme on le voit, la gamme, partie du soleil, s'enfonce par Mars et Jupiter

---

<sup>127</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 425-426.

<sup>128</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 428.

<sup>129</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 428.

<sup>130</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 427.

<sup>131</sup> Conjointement épistémologue et penseur de l'imagination poétique : la connaissance part et doit se séparer de cette expérience première du monde qui est rêverie sur la matière. Dans *La Formation de l'esprit scientifique* (1934) le chapitre 4, « Un exemple d'obstacle verbal : l'éponge. Extension abusive des images familières », montre comment une analogie (celle de l'éponge, en l'occurrence) peut orienter l'effort de connaissance sur une fausse piste.

jusqu'à Saturne et revient par la lune, Mercure et Vénus, au soleil. Ils entendent cela ; ils affirment cela. Quels sont ces fous ? Ils sont deux. Le premier s'appelle Nicomaque, le deuxième se nomme Cicéron<sup>132</sup>.

Le mouvement des sphères est une danse, le ciel avec ses intervalles entre planètes est une lyre avec ses intervalles entre notes de musique, et ce sont les sages, les savants de l'Antiquité, qui le disent : la science est métaphorique à sa naissance, et peut-être bien jusque dans son âge mûr<sup>133</sup>. Cela ne pose pas de problème en soi, mais seulement si l'une de ces représentations métaphoriques se fige, s'opacifie, refuse de se laisser dépasser ; si on oublie l'écart entre la représentation et la chose même, ce qui est la définition de l'idolâtrie. Ce problème, Hugo le signale à propos de la lune, dans la brève première partie de « *Promontorium Somnii* ». Il raconte dans ce texte une visite rendue à Arago en 1834 à l'observatoire de Paris, et retrace l'expérience saisissante d'une observation de la lune au télescope, qui lui inspire cette méditation :

Qui que nous soyons, nous sommes des ignorants. Ignorants de ceci, sinon de cela. Nous passons notre vie à avoir besoin de révélations. Il nous faut à chaque instant la secousse du réel. Le saisissement que la lune est un monde n'est pas l'impression habituelle que nous donne cette chose ronde inégalement éclairée paraissant et disparaissant à notre horizon. L'esprit, même l'esprit du songeur, a des habitudes<sup>134</sup>.

La lune réelle n'a rien à voir avec les représentations poétiques et légendaires que se s'en fait l'esprit. De certaines métaphores devenues habituelles et passées mythes s'interposent comme un voile trompeur entre la réalité et l'intelligence humaine, parasitent ou obstruent le contact direct avec le monde : si l'esprit du songeur a des habitudes,

quant au bourgeois, il a des centons dans la mémoire, la *reine des nuits*, la *pâle courrière*, la lune des romances. Le clair de la lune n'évoque pour le peuple qu'Arlequin et Pierrot. Les poètes qualifient la lune au point de vue terrestre ; *fille de Théa*, dit Hésiode ; *œil de la nuit*, dit Pindare ; toi qui gouvernes le silence, dit Horace ; *quæ silentia regis*<sup>135</sup>.

Les trois catégories de personnes ici distinguées par Hugo, le bourgeois, le peuple et le poète, correspondent en fait à trois niveaux de la poésie : la poésie académique et banale, la vision poétique populaire, la poésie des grands poètes antiques. On voit à cette occasion combien il est difficile de séparer la poésie de la mythologie : « *fille de Théa*, dit Hésiode » ; et même en l'absence de tout nom propre, la personnification « *reine des nuits* » est d'esprit profondément mythologique. La personnification est le principe de la déformation subie par la lune aussi

---

<sup>132</sup> « Philosophie », I, 16, Massin XII, p. 38-39.

<sup>133</sup> La science, aujourd'hui encore, modélise – démarche intellectuelle parente de la métaphore – et Hugo fait de même : voir notre chapitre 7.

<sup>134</sup> « PS », Massin XII, p. 452-453.

<sup>135</sup> « PS », Massin XII, p. 453.

bien en poésie que dans « les mythologies et les religions » – car ce sont elles qui viennent sous le regard de Hugo après le bourgeois, le peuple et le poète :

Les mythologies et les religions, interprètes diminuants de la création, luttent à qui rapetissera cet astre. Pour l’Afrique, c’est un démon, Lunus ; pour les phéniciens, c’est Astarté, pour les arabes, c’est Alizat, pour les perses, c’est Militra, pour les égyptiens, c’est un bœuf. La Gaule, comme la Chersonèse, voit dans la lune un prétexte à égorger les naufragés, par la main des magesses à l’adyta de la Troade, par la main des druidesses au cromlech de l’île de Sein. Les celtes, frappés de sa ressemblance humaine, l’appellent *leun*, ce qui signifie image, et l’adorent sur la colline Aralunœ où est aujourd’hui Arlon<sup>136</sup>.

La métaphore figée, banalisée, opacifiée, voue la poésie, les mythes et les religions au même drame : la perte du contact avec le monde. Ce drame, la science y est confrontée de son côté : « Les poètes ont créé une lune métaphorique et les savants une lune algébrique. La lune réelle est entre les deux<sup>137</sup> ». Ce n’est donc pas la rationalité scientifique, desséchante et calculante, qui nous rendra le réel. La métaphore, on va le voir, n’a pas dit son dernier mot ; et en lui donnant la science pour vis-à-vis, Hugo lui assigne des ambitions nouvelles. En tout cas, dans cette perte du réel, ce n’est pas seulement le sort du savoir, mais encore celui de la « vraie poésie » qui se joue : « Si les religions ôtent sa vraie poésie à la lune, les sciences n’ont nul souci de la lui rendre<sup>138</sup> ». Poésie et vérité sont liées pour Hugo depuis les années 1820 : il n’y a pas des choses poétiques et d’autres qui ne le sont pas, chaque chose a sa poésie, qui ne se trouve, loin de tout embellissement, que dans la saisie franche de la réalité<sup>139</sup>. Se dessine donc ici en creux l’ambition d’une écriture capable de retrouver ce milieu perdu, cette authenticité du réel, à la fois vérité et poésie, – une ambition qui est celle de la prose philosophique hugolienne en ces années 1860-1865<sup>140</sup> : car justement, voici que « *Promontorium Somnii* » s’emploie à la retrouver, cette « lune réelle ».

---

<sup>136</sup> « *PS* », Massin XII, p. 453.

<sup>137</sup> « *PS* », Massin XII, p. 454.

<sup>138</sup> « *PS* », Massin XII, p. 454.

<sup>139</sup> Préface des *Odes* de 1822 : « le domaine de la poésie est illimité. [...] La poésie, c’est tout ce qu’il y a d’intime dans tout » (Massin II, p. 5). Préface des *Orientales* (1829) : « À voir les choses d’un peu haut, il n’y a, en poésie, ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D’ailleurs, tout est sujet ; tout relève de l’art ; tout a droit de cité en poésie. Ne nous enquérons donc pas du motif qui vous a fait prendre ce sujet, triste ou gai, horrible ou gracieux, éclatant ou sombre, étrange ou simple, plutôt que cet autre. Examinons comment vous avez travaillé, non sur quoi et pourquoi » (Massin III, p. 495). Et l’urgence de retrouver le réel dans le drame, cet âge moderne de la poésie, était au cœur de la préface de *Cromwell* (1827).

<sup>140</sup> Sur ce passage de « *Promontorium Somnii* », voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, p. 167, qui ajoute la religion aux objets de la réflexion : « La soudure de la religion et de la science est destinée à donner à la lune réelle sa véritable poésie. Hugo récupère la science comme calcul, la religion comme croyance, à l’horizon du poème, dans ces *Proses philosophiques*, si proches du poème en prose ».

« La lune réelle est entre les deux. / C'est cette lune-là que j'avais sous les yeux ». Hugo donne du lever de soleil sur la lune une description flamboyante, qui répond au sentiment et à l'exigence de « secousse du réel ». Or le trait stylistique le plus marquant de cette description est la métaphore, parfois relayée par la comparaison, – mais rien de commun avec les banales personnifications de la lune :

Tout à coup, j'eus un soubresaut, un éclair flamboya, ce fut merveilleux et formidable, je fermai les yeux d'éblouissement. [...] L'éclair fit une rencontre, quelque chose comme une cime peut-être, et s'y heurta, une sorte de serpent de feu se dessina dans cette noirceur, se roula en cercle et resta immobile ; c'était un cratère qui apparaissait. À quelque distance, un autre éclair, une autre couleuvre de lumière, un autre cercle ; deuxième cratère. [...] Puis successivement resplendirent, comme les couronnes de flamme que porte l'ombre, comme les margelles de braise du puits de l'abîme, le mont Proclus, le mont Cléomèdes, le mont Petavius, ces vésuves et ces etnas de là-haut ; puis une pourpre tumultueuse courut au plus noir de ce prodigieux horizon, une dentelure de charbons ardents se hérissa, et se fixa, ne remuant plus, terrible. [...] des vallées se creusaient, des précipices s'ouvraient, des hiatus écartaient leurs lèvres que débordait une écume d'ombre<sup>141</sup>.

Ce sont les métaphores figées et opacifiées qui sont dangereuses ; mais rien de plus propre que la métaphore nouvelle à nous faire retrouver, sous la couche de poussière de l'habitude, l'étrangeté saisissante du monde. Car la métaphore fait ressortir avec brutalité les traits du réel habituellement négligés par nous en les mettant au centre d'une nouvelle représentation de l'objet : représentation « sous l'aspect de » qui fonctionne comme une exagération et une caricature. Après la mise en garde contre l'idolâtrie des métaphores reçues, cette description constitue un plaidoyer en acte pour la métaphore vive, fondement d'une écriture fidèle au réel.

Plusieurs convergences intéressantes sont repérables entre les trois domaines de pensée que nous avons abordés. La métaphore est apparue à chaque fois, non seulement comme naturelle à l'homme, mais comme un instrument efficace de vérité. Vérité subjective, passivement sentie avec naïveté ou activement formulée par la fantaisie de l'enfant et du peuple, ou encore emmagasinée depuis des siècles dans les mythes. Instrument de l'effort signifiant des langues, de conquête sur le territoire des vérités de l'esprit humain. En outre, un même idéal s'est fait jour, celui de la métaphoricité vive, transparente et perpétuellement jaillissante ; en face de cet idéal s'est dessiné, dans les deux dernières sections, un défaut et un danger, celui de l'opacité, qui dans la langue empêche la communication du sens et dans les représentations du monde fait tourner au mensonge ce qui devait rester fenêtre d'accès au réel. La poétique de la métaphore étudiée dans le chapitre précédent s'étaye ainsi sur des

---

<sup>141</sup> « *PS* », Massin XII, p. 454-455.

fondements anthropologiques ; mais elle en a d'autres encore où l'anthropologie se conjugue, ou cède le pas, à la métaphysique.

## Chapitre 3. Métaphysique de la métaphore I

### La métaphore comme vision

On sait que chez Hugo s'est constituée, dès avant l'exil mais avec des approfondissements importants à partir de 1852, une idée de la méditation philosophique comme vision. Plusieurs termes et plusieurs motifs déclinent cette idée : le penseur est le « contemplateur » (cette notion-là est mise au centre d'un recueil poétique entier), le « songeur », le « rêveur » ; il est question de « l'œil intérieur », de « l'œil de l'esprit » ou « de la pensée ». Des figures légendaires illustrent encore cette idée : les prophètes et visionnaires apocalyptiques de la Bible, mais aussi des poètes, essentiellement Dante<sup>1</sup>. Or la métaphore, la plupart du temps, associe à un comparé abstrait ou en tout cas invisible un comparant visible (ce qui donne de la pertinence au terme *image*). Il paraît donc naturel de relier cette tendance stylistique lourde, dont l'esprit est de rendre visible l'invisible, à la doctrine de la pensée-vision. L'œuvre de Hugo nous autorise-t-elle à établir ce lien ? On peut répondre oui, et à deux niveaux. D'une part, certains éléments de la doctrine même de la pensée-vision nous invitent à voir dans la métaphore une traduction stylistique de cette doctrine. D'autre part, certaines métaphores font l'objet de ce qu'on pourrait appeler une actualisation visionnaire : le comparant est donné pour réellement visible à un œil le plus souvent spirituel, l'« œil intérieur ». Dans ce cas, la métaphore est bien la transcription d'une vision.

Comme dans les chapitres précédents nous commencerons par jeter les yeux, brièvement, sur l'œuvre d'avant l'exil ; mais lorsque nous en viendrons à notre corpus principal, notre étude ne suivra plus un ordre chronologique ; Jean Gaudon s'est déjà chargé de retracer l'histoire de la contemplation chez Hugo<sup>2</sup>. Notre étude s'efforcera d'éclairer, dans les œuvres de la période 1852-1864, la pluralité des modèles de la pensée-vision, et leurs coexistences,

---

<sup>1</sup> La contemplation chez Hugo ne se réduit pas à ce que nous appelons la pensée-vision. Jean Gaudon, dans le premier chapitre du *Temps de la contemplation* ([1969], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 28-41), souligne l'opposition entre une contemplation-déchiffrement et une contemplation-dévoilement : la seconde dépasse le visible terrestre, la première s'y attache au contraire pour le méditer, en extraire des enseignements qu'il contient comme un langage contient du sens. La première peut donc se décrire comme une méditation sur le visible, et elle nous intéressera dans le prochain chapitre, parce qu'elle constate l'analogie et le symbolisme universels ; tandis que dans ce chapitre, nous nous intéressons à la méditation qui se fait elle-même vision, – c'est-à-dire presque toujours hallucination, même quand le point de départ est le spectacle du monde. *Vision* est ici entendu au sens où l'on a *des visions*, et non au sens large de faculté visuelle.

<sup>2</sup> Même si son historique proprement dit s'arrête en 1856 et concerne surtout la poésie. Dans *Le Temps de la contemplation*, ouvrage cité dans la note précédente.

oppositions, croisements ou transformations. En raison de cette diversité, nous ne parlons d'une doctrine de la vision, au singulier, qu'avec des guillemets virtuels.

## La pente de la rêverie

La thématique de la vision telle qu'elle se développe entre 1852 et 1864 chez Hugo a des racines importantes dans la période de son œuvre antérieure à l'exil. En poésie, on peut considérer que la première grande vision hugolienne se trouve dans « La Pente de la rêverie », écrite en 1830 et publiée dans *Les Feuilles d'automne* en 1831<sup>3</sup>. Cette vision fait-elle une place au symbolisme ? Autorise-t-elle à voir dans la métaphore la traduction d'une méditation visionnaire ? C'est le cas, quoique partiellement. La vision du poète est d'abord, si l'on peut dire, pleinement littérale : les images qui se présentent à sa conscience hallucinée ne sont pas des symboles de réalités abstraites, elles valent pour elles-mêmes et pour leur mouvement – l'hallucination élargit la perception du poète alternativement dans l'espace (vision des amis absents), dans le temps (vision des amis morts), à nouveau dans l'espace (vision du monde entier), dans le temps (ressurgissement des cités disparues et de leurs habitants), et l'on

---

<sup>3</sup> La thématique visionnaire existait cependant déjà dans les *Odes*, celles de 1822 puis celles de 1824. Dans « L'Âme » (*Nouvelles Odes*, 1824, poème 11), le poète demande à son âme : « Montre-moi l'Éternel, donnant, comme un royaume, / Le temps à l'éphémère et l'espace à l'atome ; / Le vide obscur, des nuits tombeau silencieux ; / Les foudres se croisant dans leur sphère tonnante, / Et la comète rayonnante, / Traînant sa chevelure éparse dans les cieux. // Mon esprit sur ton aile, ô puissante compagne, / Vole de fleur en fleur, de montagne en montagne, / Remonte aux champs d'azur d'où l'homme fut banni, / Du secret éternel lève le voile austère ; / Car il voit plus loin que la terre : / Ma pensée est un monde errant dans l'infini » (section IV du poème, Massin II, p. 502). Souvent cette thématique visionnaire prend un aspect précis : la topique prophétique, – ainsi dans « Le Poète » (*Nouvelles Odes*, 1824, poème 2) : le poète est visité par « l'aigle des Prophètes », « Sa veille redoutable, en ses visions saintes, / Voit les soleils naissants et les sphères éteintes / Passer en foule au fond du ciel ; / Et, suivant dans l'espace un chœur brûlant d'archanges, / Cherche, aux mondes lointains, quelles formes étranges / Y revêt l'Être universel. // Savez-vous que ses yeux ont des regards de flamme ? / Savez-vous que le voile, étendu sur son âme, / Ne se lève jamais en vain ? / De lumière dorée et de flamme rougie, / Son aile, en un instant, de l'inférieure orgie / Peut monter au banquet divin », « [son] œil entrevoit plus de mystères sombres / Que les morts effrayés n'en lisent, dans les ombres, / Sous la pierre de leur tombeau » (section III du poème, Massin II, p. 481). À l'occasion, une vision à la mode des prophètes bibliques constitue un poème tout entier, – c'est le cas dans « Vision » (*Odes et Poésies diverses*, 1822, poème 9), dont nous citons les premiers vers : « Voici ce qu'ont dit les prophètes, / Aux jours où ces hommes pieux / Voyaient en songe sur leurs têtes / L'Esprit-Saint descendre des cieux : / “Dès qu'un siècle, éteint pour le monde, / Redescend dans la nuit profonde, / De gloire ou de honte chargé, / Il va répondre et comparaître / Devant le Dieu qui le fit naître, / Seul juge qui n'est pas jugé.” // Or écoutez, fils de la terre / [...] Ce qu'en un rêve solitaire / La vision m'a révélé » (Massin I, p. 812), suit une vision de la cité céleste où les saints et les martyrs contemplant Dieu « Triangle mystérieux » ; l'Ange des Français conduit devant le trône divin un spectre représentant le XVIII<sup>e</sup> siècle, que Dieu interroge, condamne et jette dans l'Éternité. Vision allégorique, mais composée de personnifications mythologiques convenues. Hugo s'inscrit là, sans grande originalité, dans un courant de poésie chrétienne (traduction, paraphrase et imitation de la poésie biblique) qu'on peut faire remonter au XVI<sup>e</sup> siècle mais qui sort renouvelé de la période révolutionnaire (voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [1973], in *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, t. 1, p. 83-92 « Le poète sacré » et p. 132-138 « Contre-révolution et littérature. 3. Poète sacré et poète chrétien »). « La Pente de la rêverie » est le premier accès de ce qui, pour Jean Gaudon, est l'essentiel de la contemplation hugolienne (*Le Temps de la contemplation*, p. 42-53).

comprend que cette dynamique vise la saisie la plus totale et synthétique possible de l'univers, jusqu'à l'abstraction ultime et inaccessible de l'éternité. Mais cette exploration métaphysique emprunte vers la fin, à deux reprises, le langage du symbole. La perception totale et simultanée des civilisations humaines se condense dans le motif de Babel :

Or ce que je voyais, je doute que je puisse  
Vous le peindre : c'était comme un grand édifice  
Formé d'entassements de siècles et de lieux ;  
On n'en pouvait trouver les bords ni les milieux ;  
À toutes les hauteurs, nations, peuples, races,  
Mille ouvriers humains, laissant partout leurs traces,  
Travaillaient nuit et jour, montant, croisant leurs pas,  
Parlant chacun leur langue et ne s'entendant pas ;  
Et moi je parcourais, cherchant qui me réponde,  
De degrés en degrés cette Babel du monde<sup>4</sup>.

D'un point de vue stylistique, ce qui est d'abord approximé par une comparaison (« c'était comme un grand édifice ») se trouve ultimement désigné et précisé sur un mode métaphorique : « cette Babel du monde ». Le deuxième symbole vient quelques vers plus loin : « J'étais seul. Tout fuyait. L'étendue était sombre. / Je voyais seulement au loin, à travers l'ombre, / Comme d'un océan les flots noirs et pressés, / Dans l'espace et le temps les nombres entassés ! » Le motif est celui de l'océan de ténèbres, promis à une immense fortune dans la poésie visionnaire de l'exil. Et à nouveau ce qui est d'abord comparaison se trouve ensuite condensé en métaphore : « Oh ! cette double mer du temps et de l'espace, / Où le navire humain toujours passe et repasse, / Je voulus la sonder, je voulus en toucher / Le sable<sup>5</sup> ». Des métaphores se présentent donc à mesure que l'objet de la vision gagne en totalité et en abstraction : la vision de l'invisible doit se faire symbolique. Cette logique définira, dans les œuvres de notre corpus, ce que nous appellerons bientôt le modèle prophétique de la vision hugolienne.

Mais « La Pente de la rêverie » présente aussi en germe d'autres tendances de la vision hugolienne qui se prêteront moins au symbolisme métaphorique. D'abord, comme on l'a dit, le poème progresse vers l'abstraction suprême, ce qui occasionne certes le recours à l'image (à la métaphore), mais provoque en même temps la perte des images (du sensible) : « Bientôt autour de moi les ténèbres s'accrurent, / L'horizon se perdit, les formes disparurent<sup>6</sup> », seuls subsistent « les nombres », avant une ultime plongée « Toujours de l'ineffable allant à

---

<sup>4</sup> *Les Feuilles d'automne*, 29, Massin IV, p. 428.

<sup>5</sup> *Les Feuilles d'automne*, 29, Massin IV, p. 428-429.

<sup>6</sup> *Les Feuilles d'automne*, 29, Massin IV, p. 428.

l'invisible<sup>7</sup> ». L'un des modèles de la contemplation dans le recueil de 1856 reprendra cette quête de l'abstraction ; et si en 1831 l'image de Babel et celle de l'océan peuvent encore la jalonner, l'essor vers l'abstraction exigera en 1856 le rejet des images. D'autre part, « La Pente de la rêverie » est aussi la découverte d'un abîme de ténèbres : ces ténèbres seront en 1856 le milieu d'un autre modèle de la vision, où l'obscurité flottante étouffera tout surgissement d'images symboliques.

Comme l'explique Jean Gaudon dans les chapitres 2 à 9 du *Temps de la contemplation*, « La Pente de la rêverie » est la première manifestation d'un genre de contemplation – sombre, à la fois dévoilement et occultation, plongée dans la nuit métaphysique<sup>8</sup> – qui s'épanouira pendant l'exil ; cette première manifestation, en 1831, reste sans lendemains immédiats ; même si certains textes des décennies 1830 et 1840 laissent percer de nouveau la même tentation contemplative. Notons l'apparition d'un modèle dont nous reparlerons, celui de la vision extérieure déformée, c'est-à-dire le spectacle du visible ordinaire auquel la rêverie ou la méditation imprime une déformation hallucinatoire. Jean Gaudon cite quelques mots importants de « Saturne », « les ombres / Que nos rêves jetés parmi les choses font », à propos des visions effrayées de forêt à la Dürer<sup>9</sup>. Mais c'est surtout dans *Le Rhin* (1840) que ce modèle de la vision se déclare nettement, avec ce trait si capital pour nous : la propension des choses hallucinées à devenir symboliques. Ainsi d'Aix-la-Chapelle contemplée au crépuscule depuis l'extérieur de la ville :

Comme la nuit tombait, je me suis assis sur une pente de gazon. Aix-la-Chapelle s'étalait tout entière devant moi, posée dans sa vallée comme dans une vasque gracieuse. Peu à peu la brume du soir, gagnant les toits dentelés des vieilles rues, a effacé le contour des deux beffrois, qui, mêlés par la perspective aux clochers de la ville, rappellent confusément le profil moscovite et asiatique du Kremlin. Il ne s'est plus détaché de toute cette cité que deux masses distinctes, l'hôtel de ville et la Chapelle. Alors toutes mes émotions, toutes mes pensées, toutes mes visions de la journée, me sont revenues en foule. La ville elle-même, cette illustre et symbolique ville, s'est comme transfigurée dans mon esprit et sous mon regard. La première des deux masses noires que je distinguais encore, et que je distinguais seules, n'a plus été pour moi que la crèche d'un enfant ; la seconde, que l'enveloppe d'un mort, et par moments, dans la contemplation profonde où j'étais comme enseveli, il me semblait voir l'ombre de ce géant que nous nommons

---

<sup>7</sup> *Les Feuilles d'automne*, 29, Massin IV, p. 429.

<sup>8</sup> Jean Gaudon mentionne aussi (p. 47) la vision du peuple océan dans le monologue de Don Carlos à l'acte IV scène 2 d'*Hernani* (1830) comme appartenant au même moment que « La Pente de la rêverie ». Mais nous noterons cette différence importante : la vision de Don Carlos reste cantonnée aux choses terrestres (la pyramide sociale, les civilisations naufragées, etc.), elle ne va pas jusqu'à la nuit extérieure de l'énigme métaphysique.

<sup>9</sup> Par exemple dans « À Albert Dürer », poème 10 des *Voix intérieures* (1837), qui « se place au point de contact des deux univers, celui du dehors et celui du dedans », écrit Jean Gaudon dans *Le Temps de la contemplation*, p. 79. Voir plus largement les p. 71-88 de ce livre. Sur « Saturne », poème III, 3 des *Contemplations*, voir ici-même p. 157-159.

Charlemagne se lever lentement sur ce pâle horizon de nuit, entre ce grand berceau et ce grand tombeau<sup>10</sup>.

La chose vue devient symbolique, et en même temps, et de façon liée, elle prend un aspect autre mais analogue : redoublement du trope. Didier Philippot cite un passage du Voyage aux Pyrénées de 1843 :

Vous connaissez cette somnolence à la fois opaque et transparente où l'esprit flotte à demi noyé, où les réalités qu'on perçoit confusément tremblent, grandissent, chancellent, s'effarent, et deviennent des rêves tout en restant des réalités. Une diligence devient un tourbillon, et reste une diligence. Les bouches des gens qui parlent sonnent comme des trompes ; au relais la lanterne du postillon flamboie comme Sirius : l'ombre qu'elle projette sur le pavé semble une immense araignée qui saisit la voiture et la secoue entre ses antennes.

La vision déformée est bien ce *voir comme* (voir la lanterne comme Sirius, l'ombre qu'elle projette comme une araignée) qui régit l'imagination métaphorique ; « Mais, ajoute Hugo, n'y a-t-il pas quelquefois de la raison dans les hallucinations, de la vérité dans les rêves ? et les états étranges de l'âme ne sont-ils pas pleins de révélations<sup>11</sup> ? » Peu après ces récits de voyage, le modèle de la vision extérieure hallucinée se fait jour dans *Les Misères*, le roman dont Hugo entame l'écriture en 1846 : mais nous étudierons cette œuvre dans les sections ultérieures puisqu'elle fait partie de notre corpus.

## La métaphore-vision : le modèle prophétique

Tous les modèles hugoliens de la pensée-vision n'offrent pas un cadre théorique hospitalier à la métaphore. Le plus hospitalier est sans doute le modèle prophétique, ou apocalyptique, ou encore dantesque : c'est-à-dire les visions surnaturelles, ouvertes souvent sur l'au-delà du monde terrestre, qui sont traditionnellement prêtées aux prophètes de l'Ancien Testament, à Jean de Pathmos et à Dante<sup>12</sup>. Or ces grands noms recouvrent en réalité

---

<sup>10</sup> *Le Rhin*, lettre IX, Massin VI, p. 250-251. Cité par Jean Gaudon dans *Le Temps de la contemplation* p. 106-107 ; voir plus largement les p. 103-113 de ce livre.

<sup>11</sup> Voyage aux Pyrénées de 1843, « Pampelune », Massin VI, p. 903. Cité par Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible : essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 136-137. Sur l'utilisation réticente de la notion d'hallucination par Hugo, surtout à partir de l'exil, voir dans ce même livre la section « Ce que les "ignorants" nomment hallucination » (p. 141-148) : c'est une notion forgée par l'aliénisme, or Hugo refuse la réduction de la chose à un phénomène pathologique et purement psychologique, sans fondement dans la réalité extérieure. Toutefois Hugo utilise le terme *hallucination*, nous l'utiliserons donc aussi pour décrire les mêmes faits que lui : non seulement le périmètre délimité par Esquirol (« Les hallucinations ne sont ni de fausses sensations, ni des illusions des sens » car « dans les hallucinations, il n'y a pas d'objets extérieurs agissant actuellement sur les sens », article « Hallucination », *Dictionnaire des sciences médicales*, Panckoucke, vol. XX, 1817, p. 68, cité par Philippot p. 147) mais également certaines « illusions des sens ».

<sup>12</sup> On a rappelé dans la n. 3 de ce chapitre les premières manifestations de ce modèle de la vision dans les *Odes* des années 1820. 1846 semble avoir été l'année d'une seconde naissance : de cette année datent, nous apprend

des *textes* (livres ou passages de la Bible, *Divine Comédie*) qui partagent une même caractéristique : la vision comme fiction poétique, phénomène purement littéraire, associant un langage allégorique et une mise en scène du rôle ou de l'activité du locuteur.

Sur ce modèle prophétique de la vision, en réalité phénomène littéraire, Hugo a une position large, ambiguë ou oscillante, qui va du faussement naïf au lucide. Dans sa poésie, les prophètes, et surtout Jean de l'Apocalypse, sont donnés pour de véritables visionnaires : « Écoutez, je suis Jean. J'ai vu des choses sombres. / J'ai vu l'ombre infinie où se perdent les nombres, / J'ai vu les visions que les réprouvés font, / Les engloutissements de l'abîme sans fond<sup>13</sup> ». Mais située au début du livre VI des *Contemplations*, cette représentation de Jean de Pathmos en voyant n'est sans doute pour Hugo qu'une façon de prolonger la mise en scène poétique du texte biblique et de la reprendre à son compte, comme constitutive de la nouvelle poésie sombre et métaphysique du livre VI. Jean de Pathmos réapparaît dans la Première Série de *La Légende des siècles* : il est personnage du poème « Le Cèdre », personnage endormi au début de l'histoire, et le narrateur le décrit en ces termes :

Jean dormait ; ces regards étaient fermés qui virent  
Les océans du songe où les astres chavirent ;  
L'obscur sommeil couvrait cet œil illuminé,  
Le seul chez les vivants auquel il fut donné  
De regarder, par l'âpre ouverture du gouffre,  
Les anges noirs vêtus de cuirasses de soufre,  
Et de voir les Babels pencher, et les Sions  
Tomber, et s'écrouler les blêmes visions,  
Et les religions rire prostituées,  
Et des noms de blasphème errer dans les nuées<sup>14</sup>.

Ici encore, Jean est un visionnaire authentique ; sa vision est à la fois reliée à un phénomène psychologique dont on a déjà vu Hugo s'approcher dans sa pensée du génie poétique, le rêve

---

Jean Gaudon, de nombreux fragments de traductions ou d'adaptations d'après la Bible ou le Coran, en particulier d'après l'Apocalypse ; « Tous ces matériaux resteront, pour la plupart, inutilisés, mais ils portent en eux bien des moissons futures, et ils ne doivent pas être étrangers à cette ébauche de *La Vision de Dante*, dont nous savons si peu de choses, mais que l'on s'accorde généralement à dater de 1846 » (*Le Temps de la contemplation*, p. 129) ; cette année encore, Hugo écrit deux courts poèmes sur Jean de Pathmos, « les premiers en date qui entreront dans le sixième livre des *Contemplations* » (p. 133), les poèmes 4 et 7 du livre VI. Le Dante de Victor Hugo est un visionnaire de la même espèce que Jean de Pathmos : « La Vision de Dante », achevée en février 1853, d'abord destinée aux *Châtiments* et finalement insérée dans la Série Complémentaire de *La Légende des siècles* (1883), est une vision de jugement où apparaissent, « dans ce rayonnement / Semblable aux visions que voyaient les prophètes, / Les sept anges pensifs qui tiennent sept trompettes » (*LS3*, XX (poème unique), III, Massin VIII, p. 819), motif emprunté à l'Apocalypse de Jean (8, 2) ; dans *William Shakespeare*, Hugo écrit à propos de l'*Enfer* de Dante : « Ce n'est pas seulement le méchant qui se lamente dans *cette apocalypse*, c'est le mal » (I, II, 2, §11, Massin XII, p. 184 ; je souligne). « Ce que dit la bouche d'ombre », cette grande vision de l'univers jugé dès avant la fin des temps, réécrit l'*Enfer* de Dante : « L'homme en songeant descend au gouffre universel » (*LC*, VI, 26, Massin IX, p. 372).

<sup>13</sup> *LC*, VI, 4, Massin IX, p. 305.

<sup>14</sup> *LSI*, III, 3, Massin X, p. 466.

(« les océans du *songe* »), et présentée comme une grâce dont on suppose l'origine divine (« le seul chez les vivants auquel *il fut donné* »). Fait capital pour nous, l'un des vers cités établit le caractère allégorique, au moins en partie, de la vision apocalyptique : Jean a vu « les religions rires prostituées » – personnification et métaphore qui reprennent une vision célèbre de l'Apocalypse, celle de la Prostituée fameuse sur le front de laquelle est écrit : « Babylone la Grande<sup>15</sup> ». Le texte de l'Apocalypse permet de reconnaître dans cette Prostituée-Babylone une figure de Rome ; Hugo, lui, réinterprète l'image suivant une stratégie qui lui est coutumière, retourner le texte biblique contre le catholicisme institué, puisque ce sont désormais les religions les « prostituées », et le lecteur lit entre les lignes la colère du poète contre l'Église (une autre Rome), qui a béni les attentats de Napoléon III.

Si l'on saute maintenant à l'autre extrémité du même recueil, on retrouve une illustration du modèle apocalyptique dans « La Trompette du jugement ». Ce poème rejoue clairement l'Apocalypse de Jean : le poète a une vision (« *Je vis dans la nuée un clairon monstrueux*<sup>16</sup> ») qui comme l'Apocalypse concerne la fin des temps, et qui pour cette raison se trouve en dernière position dans le recueil comme l'Apocalypse est en dernière position dans la Bible ; surtout, cette vision emprunte à l'Apocalypse un motif célèbre, celui de la trompette du jugement<sup>17</sup>, – sur lequel elle se focalise, alors qu'il n'est qu'un ingrédient parmi d'autres de la foisonnante fantasmagorie biblique ; en outre, le poème de Hugo choisit de se situer dans l'attente de l'Apocalypse au lieu d'évoquer son déroulement : on est « hors des temps » (titre de la dernière section du recueil, qui contient cet unique poème) pour envisager prospectivement la fin des temps. Rejouant l'Apocalypse de cette manière décalée, « La Trompette du jugement » porte l'idée que l'apocalypse est une vision symbolique. D'abord, le poème unit l'objet trompette et la notion de jugement d'une façon plus étroite qu'il n'est naturel ; il rend *métaphorique* la relation entre la trompette et le jugement, qui dans l'Apocalypse était seulement métonymique. Plus exactement, Hugo n'établit pas une relation métaphorique entre le jugement et la trompette elle-même – ce serait difficile – mais entre les

---

<sup>15</sup> Apocalypse de Jean, 17.

<sup>16</sup> Premier vers du poème, *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 659.

<sup>17</sup> Dans le livre biblique, il y a sept trompettes que des anges sonnent successivement, ce qui provoque divers fléaux sur la terre (Apocalypse, 8-11) ; on peut les appeler trompettes du jugement dans la mesure où il est affirmé, plus ou moins clairement, que lorsque la septième trompette aura été sonnée, Dieu jugera le monde (« «aux jours où l'on entendra le septième Ange, quand il sonnera de la trompette, alors sera consommé le mystère de Dieu, selon la bonne nouvelle qu'il en a donné à ses serviteurs les prophètes» », 10, 7 ; « Et le septième ange sonna... Alors [...] les vingt-quatre Vieillards qui sont assis devant Dieu, sur leurs sièges, se prosternèrent pour adorer Dieu en disant : “[...] voici ta fureur à toi, et le temps pour les morts d'être jugés [...]” », 11, 15-18).

notions impliquées par le jugement et les attributs de la trompette. Sa matière, par exemple : « on sentait / Que ce buccin fatal [...] / Avait été forgé par quelqu'un de suprême / Avec de l'équité condensée en airain<sup>18</sup> ». Mais aussi sa taille : « Un de ses bouts touchait le bien, l'autre le mal ; / Et sa longueur allait de l'homme à l'animal, / Quoiqu'on ne vît point là d'animal et point d'homme ; / Couché sur terre, il eût joint Éden à Sodome<sup>19</sup> ». Ou encore cette mystérieuse empreinte que le poète distingue sur l'objet gigantesque : « Les volontés sans loi, les passions sans frein, / Toutes les actions de tous les êtres, haines, / Amours, vertus, fureurs, hymnes, cris, plaisirs, peines, / Avaient laissé, dans l'ombre où rien ne remuait / Leur pâle empreinte autour de ce bronze muet ; / Une obscure Babel y tordait sa spirale<sup>20</sup> ». Les assimilations sont inégalement motivées : si l'assimilation *équité* → *airain* a pour motivation l'idée de rigidité, si l'écart entre le bien et le mal est analogue à une distance physique, l'assimilation vague des volontés, passions et actions humaines à des êtres qui laissent des empreintes est une métaphore plus gratuite. Il faut en outre préciser que ces métaphores sont fabuleusement actualisées : elles sont littéralement vraies, l'équité est vraiment de l'airain ; par tradition littéraire, la vision apocalyptique est pleine de merveilleux, et le merveilleux ici vient en grande partie de la réalisation des métaphores. D'ailleurs la trompette n'a pas le monopole de ce symbolisme réalisé. Le poète décrit ce qu'il perçoit autour du clairon monstrueux : « Comme on entend le bruit de quelqu'un qui vient voir, / On entendait le pas boiteux de la justice ; / Puis cela s'effaçait ; des vermines, le vice, / Le crime, s'approchaient, et fourmillement noir, / Fuyaient<sup>21</sup> ». Le poète imagine également le moment où le clairon sera sonné, « Quand tombera du ciel l'heure immense et nocturne, / Cette goutte qui doit faire

---

<sup>18</sup> *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 659.

<sup>19</sup> *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 662.

<sup>20</sup> *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 662. D'autres liaisons encore, plus ou moins métaphoriques, souvent réalisées dans une physique fabuleuse (voir *infra*), sont établies entre des attributs de la trompette et des choses relatives (plus ou moins lointainement) au Jugement dernier : « toute l'épouvante éparse au ciel est sœur / De cet impénétrable et morne avertisseur. / [...] Et l'immobilité de tous les cimetières, / Et le sommeil de tous les tombeaux, et la paix / De tous les morts couchés dans la fosse, étaient faits / Du silence inouï qu'il avait dans la bouche ; / Ce lourd silence était pour l'affreux mort farouche / L'impossibilité de faire faire un pli / Au suaire cousu sur son front par l'oubli » (Massin X, p. 660) ; « Et cette épouvantable et muette ouverture / Semblait le bâillement noir de l'éternité » (Massin X, p. 662) ; « Chaque race avait fait sa couche de poussière / Dans l'orbe sépulcral de son évaselement ; / Sur cette poudre l'œil lisait confusément / Ce mot : Riez, écrit par le doigt d'Épicure ; / Et l'on voyait, au fond de la rondeur obscure, / La toile d'araignée horrible de Satan » (Massin X, p. 663).

<sup>21</sup> *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 663. Dans « le pas boiteux de la justice », on reconnaît l'image d'Horace : « *raro antecedentem scelestum / deseruit pede Poena claudo* », « le coupable a beau partir en avant, le Châtiment, avec son pied boiteux, le laisse rarement échapper » (*Odes*, III, 2).

déborder l'urne » : on entendra la « sommation [...] / Du ciel *ouvrant sa porte* et du gouffre *ayant faim*, / Le prodigieux bruit de Dieu disant : Enfin<sup>22</sup> ! »

Dans *William Shakespeare*, Hugo affiche plus de lucidité sur le caractère fictif et littéraire des visions bibliques. À ceux qui critiquent l'abus des métaphores, il rappelle l'usage immodéré qu'en fait la Bible : « un fort professeur de la Restauration, indigné des comparaisons et des figures qui abondent dans les prophètes, écrasait Isaïe, Daniel et Jérémie sous cet apophthegme profond : Toute la Bible est dans *comme* » ; « le crime d'Isaïe », comme celui de Juvénal, est d'« exprimer volontiers l'idée par l'image<sup>23</sup> ». L'essai de 1864 présente les prophètes et Jean de Pathmos comme des poètes : de la bouche d'Ézéchiel

sort un *éblouissement de poésie*. Jamais plus grand *langage* n'a été parlé, et plus extraordinaire : « Je vis des visions de Dieu. Un vent de tempête venait de l'aquilon, et une grosse nuée, et un feu s'entortillant. Je vis un char, et une ressemblance de quatre animaux. Au-dessus des animaux et du char était une étendue semblable à un cristal terrible. Les roues du char étaient faites d'yeux et si hautes qu'on avait peur. Le bruit des ailes des quatre anges était comme le bruit du Tout-Puissant, et quand ils s'arrêtaient, ils baissaient leurs ailes. Et je vis une ressemblance qui était comme une apparence de feu, et qui avança une forme de main. Et une voix dit : “Les rois et les juges ont dans l'âme des dieux de fiente. J'ôterai de leur poitrine le cœur de pierre et je leur donnerai un cœur de chair.”... J'allai vers ceux du fleuve Kébar, et je me tins là parmi eux sept jours, tout étonné. » Et ailleurs : « Il y avait une plaine et des os desséchés. Et je dis : Ossements, levez-vous. Et je regardai. Et il vint des nerfs sur ces os, et de la chair sur ces nerfs, et une peau dessus ; mais l'esprit n'y était point. Et je criai : Esprit, viens des quatre vents, souffle, et que ces morts revivent. L'esprit vint. Le souffle entra en eux, et ils se levèrent, et ce fut une armée, et ce fut un peuple. Alors la voix dit : “Vous serez une seule nation, vous n'aurez plus de juge et de roi que moi, et je serai le Dieu qui a un peuple, et vous serez le peuple qui a un Dieu.” » Tout n'est-il pas là ? Cherchez une plus haute formule ; vous ne la trouverez pas. L'homme libre sous Dieu souverain<sup>24</sup>.

Ces visions sont données pour symboliques : plus loin Hugo interprète un détail de la première, les quatre figures animales :

rien de plus net que sa vision du progrès. Ézéchiel voit l'homme quadruple ; homme, bœuf, lion et aigle ; c'est-à-dire, maître de la pensée, maître du champ, maître du désert, maître de l'air. Rien d'oublié ; c'est l'avenir entier, d'Aristote à Christophe Colomb, de Triptolème à Montgolfier<sup>25</sup>.

Quant à la vision des ossements desséchés, elle a pour Hugo une signification métaphorique qu'il n'explicite pas ici (se contentant d'exalter la formule démocratique sur laquelle se conclut le récit biblique) mais qu'il a déjà déployée dans un passage des « Mages » : le vent

---

<sup>22</sup> *LSI*, XV (poème unique), Massin X, p. 661, pour cette citation et la précédente. C'est moi qui souligne.

<sup>23</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 238, pour cette citation et la précédente.

<sup>24</sup> *WS*, I, II, 2, §5, Massin XII, p. 176. C'est moi qui souligne.

<sup>25</sup> *WS*, I, II, 2, §5, Massin XII, p. 176.

qui vient vivifier les morts, « c'est la liberté<sup>26</sup> », condition d'existence du peuple ou de la nation tels que les conçoit notre poète. Plus loin encore dans *William Shakespeare*, Hugo cite d'autres visions d'Ézéchiél et, de nouveau, il décrypte leur signification comme s'il n'y voyait rien de plus que des symboles poétiques :

Ce redoutable et consolant Ézéchiél, le révélateur tragique du progrès, a toutes sortes de passages singuliers, d'un sens profond : – « La voix me dit : remplis la paume de ta main de charbons de feu, et répands-les sur la ville. » Et ailleurs : « L'esprit étant entré en eux, partout où allait l'esprit, ils allaient. » Et ailleurs : « Une main fut envoyée vers moi. Elle tenait un rouleau, qui était un livre. La voix me dit : mange ce rouleau. J'ouvris les lèvres et je mangeai le livre. Et il fut doux dans ma bouche comme du miel. » Manger le livre, c'est, dans une image étrange et frappante, toute la formule de la perfectibilité, qui, en haut, est science, et, en bas, enseignement<sup>27</sup>.

Hugo remarque d'ailleurs que le symbolisme est le mode d'expression d'Ézéchiél y compris hors des récits de vision :

Il se condamne à être symbole ; et fait de sa personne, devenue effrayante, une signification de la misère humaine et de l'abjection populaire. C'est une sorte de Job volontaire. Dans sa ville, dans sa maison, il se fait lier de cordes, et reste muet. Voilà l'esclave. Sur la place publique, il mange des excréments ; voilà le courtisan. Ceci fait éclater le rire de Voltaire et notre sanglot, à nous. Ah ! Ézéchiél, tu te dévoues jusque là. Tu rends la honte visible par l'horreur, tu forces l'ignominie à détourner la tête en se reconnaissant dans l'ordure, tu montres qu'accepter un homme pour maître, c'est manger le fumier, tu fais frémir les lâches de la suite du prince en mettant dans ton estomac ce qu'ils mettent dans leur âme, tu prêches la délivrance par le vomissement, sois vénéré<sup>28</sup> !

Toutefois, dans les portraits de génies du livre I, II, les prophètes et Jean de Pathmos sont aussi présentés en voyants effarés : Ézéchiél est « le devin fauve<sup>29</sup> » ; « On ne pouvait le traiter d'imposteur. Son effarement de prophète était incontestable ; il avait évidemment vu ce qu'il racontait<sup>30</sup> ». Quant à l'auteur de l'Apocalypse, « comme visionnaire, il est seul. Aucun rêve n'approche du sien, tant il est avant dans l'infini<sup>31</sup> », et Hugo trouve à ses hallucinations une explication physiologique :

Toute la sève ardente de l'homme, devenue fumée et tremblement mystérieux, est dans sa tête, en vision. On n'échappe pas à l'amour. L'amour, inassouvi et mécontent, se change à la fin de la vie en un sinistre dégoût de chimères. La femme veut l'homme ; sinon l'homme, au lieu de la poésie humaine, aura la poésie spectrale. Quelques êtres pourtant résistent à la germination universelle, et alors ils sont dans cet état particulier où l'inspiration monstrueuse peut s'abattre sur eux. L'Apocalypse est le chef-d'œuvre presque insensé de cette chasteté redoutable. Jean, tout jeune, était doux et farouche. Il

---

<sup>26</sup> *LC*, VI, 23, IX, Massin IX, p. 365. Nous étudierons plus en détail ce passage au chapitre 14 p. 865-867.

<sup>27</sup> *WS*, II, v, 1, Massin XII, p. 273.

<sup>28</sup> *WS*, I, II, 2, §5, Massin XII, p. 175-176.

<sup>29</sup> *WS*, I, II, 2, §5, Massin XII, p. 175.

<sup>30</sup> *WS*, I, II, 2, §5, Massin XII, p. 176.

<sup>31</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 181.

aima Jésus ; puis ne put rien aimer. Il y a un profond rapport entre le *Cantique des Cantiques* et l'*Apocalypse* ; l'un et l'autre sont des explosions de virginité amoncelée. Le cœur volcan s'ouvre ; il en sort cette colombe, le *Cantique des Cantiques*, ou ce dragon, l'*Apocalypse*<sup>32</sup>.

Hugo cherche-t-il toujours à entretenir une mise en scène fictive et poétique ? Le portrait de Jean de Pathmos contient encore cette remarque troublante : « Le fil presque invisible des affinités est soigneusement suivi du regard par ceux qui voient dans l'esprit prophétique un phénomène humain et normal, et qui, loin de dédaigner la question des miracles, la généralisent et la rattachent avec calme au phénomène permanent<sup>33</sup> ». Expression de ce scepticisme généreux que Hugo partage avec de nombreux penseurs de son époque et qui lui fait admettre les phénomènes les plus surnaturels en apparence, en attendant l'explication qui viendra les intégrer rationnellement dans le système de la connaissance du monde<sup>34</sup>.

Alors, les prophètes, des visionnaires authentiques ou simplement des poètes ? La solution semble donnée par « *Promontorium Somnii* », qui réduit à presque rien l'écart entre ces deux options. On l'a déjà vu, Hugo dans cette prose philosophique s'intéresse au rêve, c'est-à-dire en fait à un continuum plus large qui va de l'imagination à la folie, et toutes ces choses l'intéressent d'abord en tant que facultés artistiques ; dans ce cadre, Jean de Pathmos apparaît comme un poète entièrement adonné à l'onirisme créateur :

Ce promontoire du Songe quelquefois submerge de son ombre tout un génie, Apulée jadis, Hoffmann de nos jours. Il emplit une œuvre entière, et alors cela est redoutable, c'est l'Apocalypse. Les vertiges habitent cette hauteur. Elle a un précipice, la folie. Un des versants est farouche, l'autre est radieux. Sur l'un est Jean de Patmos, sur l'autre Rabelais. Car il y a la tragédie rêve et il y a la comédie songe<sup>35</sup>.

Identification d'un phénomène traditionnellement considéré comme surnaturel, la vision apocalyptique, à un fait naturel que la tradition avait entouré de mythification surnaturelle, l'imagination poétique ; et par là jonction entre la métaphysique, la psychologie et l'esthétique de la métaphore, – jonction que nous avons déjà constatée dans les chapitres précédents. Cette naturalisation n'empêche pas de rester vraies ces lignes de *William Shakespeare* :

---

<sup>32</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 180-181.

<sup>33</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 181.

<sup>34</sup> On trouve la même attitude chez Nodier, Balzac, Maupassant et d'autres encore. Voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, la section « Du miracle au prodige 2 : le merveilleux scientifique », p. 171-179.

<sup>35</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457. Plus loin dans le texte, Isaïe est considéré comme un poète : « Le grand poète n'est pas grec, car s'il y a Eschyle, il y a Isaïe ; il n'est pas hébreu, car s'il y a Isaïe, il y a Juvénal » (Massin XII, p. 462).

C'est dans Jean de Pathmos, parmi tous, qu'est sensible la communication entre certains génies et l'abîme. Dans tous les autres poètes, on devine cette communication ; dans Jean, on la voit, par moments on la touche, et l'on a le frisson de poser, pour ainsi dire, la main sur cette porte sombre. Par ici on va du côté de Dieu<sup>36</sup>.

Nous avons vu en effet comment la pensée esthétique de Hugo établit cette communication entre Dieu et le poète génial, sans nul besoin des grandes déchirures de ciel et des dictées aquilines qui ne sont jamais que des images<sup>37</sup>. Dans « *Promontorium Somnii* », les prophètes et Jean de Pathmos ne sont même pas parmi les plus fous de cette voyance imaginative : ils ne sont pas rangés avec « les morts de la rêverie », Le Tasse, Pascal, et Swedenborg<sup>38</sup>, cet autre visionnaire célèbre.

### **Les modèles de la vision dans *Les Contemplations***

Le modèle prophétique, très hospitalier à la métaphore comme on l'a vu, n'est pas le seul modèle de la vision chez Hugo. Dans *Les Contemplations*, l'œuvre par excellence où se déploie la thématique visionnaire, quatre modèles se font concurrence : la vision intérieure, la déformation hallucinée du visible ordinaire, et la vision deux fois extérieure – c'est-à-dire accédant à un au-delà du visible ordinaire – qui se ramifie elle-même en deux modèles, celui de l'éblouissement et celui de la vision ténébreuse. Or ces deux derniers modèles sont beaucoup moins favorables à l'image, au sens psychologique et aussi, par conséquent, au sens stylistique du terme.

Pour étudier le développement de ces quatre modèles dans *Les Contemplations*, il est intéressant de suivre l'ordre du recueil. Dès le livre I, le motif de l'œil intérieur fait son apparition, dans un court poème de deux strophes dont le but principal paraît être d'introduire cette idée. « À un poète aveugle » mobilise le *topos* de la cécité du poète pour affirmer la possibilité d'un regard plus profond que le regard de la chair : « Chante ! Milton chantait ; chante ! Homère a chanté. / Le poète des sens perce la triste brume ; / L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté. / Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume<sup>39</sup> ». Il y

---

<sup>36</sup> *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 182.

<sup>37</sup> « Œuvre tragique, écrite sous la dictée d'un aigle, le poète ayant au-dessus de sa tête on ne sait quel sombre frémissement d'ailes », écrit Hugo dans *WS*, I, II, 2, §9, Massin XII, p. 181 ; mais quelques pages plus haut, il déclarait : « Prendre au pied de la lettre le démon que Socrate se suppose, et le buisson de Moïse, et la nymphe de Numa, et le dive de Plotin, et la colombe de Mahomet, c'est être dupe d'une métaphore » (*WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 170). Voir le chapitre 1 p. 93-94 et p. 100-101.

<sup>38</sup> « La rêverie a ses morts, les fous. On rencontre çà et là dans ces obscurités des cadavres d'intelligences, Tasse, Pascal, Swedenborg » (« *PS* », Massin XII, p. 465).

<sup>39</sup> *LC*, I, 20, Massin IX, p. 99.

a ici hésitation entre deux modèles : celui d'une vision deux fois extérieure, qui perce la brume des sens ; et celui d'une vision intérieure, se détachant dans l'intériorité obscure de la cécité. La perspective est optimiste : le regard spirituel paraît s'allumer pour de riches conquêtes qu'empêchait seule la fascination du sensible ordinaire, et le parallélisme entre l'œil du corps et l'œil de l'esprit au dernier vers suggère une vision spirituelle analogue à la vision charnelle, c'est-à-dire accueillant des images ; même si « le monde de clarté » qui se révèle à l'aveugle, guère précisé, fait beaucoup de place à la lumière : tentation de l'éblouissement ? Quelques pages plus loin dans le même livre, un autre poème choisit nettement le modèle de la vision intérieure : « Heureux l'homme occupé de l'éternel destin », qui s'adonne à la lecture et à la prière, « À mesure qu'il lit, le jour vient lentement / Et se fait dans son âme ainsi qu'au firmament. / Il voit distinctement, à cette clarté blême, / Des choses dans sa chambre et d'autres en lui-même<sup>40</sup> ». Le beau parallélisme métaphorique entre le lever du jour, l'apparition des objets du monde physique, et le phénomène analogue à l'intérieur de l'âme, suggère que la vision intérieure, comme la vision extérieure, est susceptible d'images – et non seulement de clarté, c'est-à-dire d'une connaissance dépouillée de formes sensibles.

Quand l'« œil de l'esprit » refait son apparition, dans le dernier poème du livre II, c'est de façon assez décevante pour accueillir les images du passé entreposées dans la mémoire<sup>41</sup>. En revanche, le poème « Saturne » au début du livre III apporte un appréciable complément à cette doctrine de l'œil intérieur en train de s'élaborer :

Il est des jours de brume et de lumière vague,  
Où l'homme, que la vie à chaque instant confond,  
Étudiant la plante, ou l'étoile, ou la vague,  
S'accoude au bord croulant du problème sans fond ;  
  
Où le songeur, pareil aux antiques augures,  
Cherchant Dieu, que jadis plus d'un voyant surprit,  
Médite en regardant fixement les figures  
Qu'on a dans l'ombre de l'esprit<sup>42</sup>.

Dans la première strophe, la méditation sur le visible terrestre conduit le regard dans un espace abstrait dont on ne peut dire s'il est intérieur à l'homme ou deux fois extérieur, mais qui est déjà l'abîme énigmatique du livre VI. Dans la deuxième strophe, la vision est intérieure, et le terme qui désigne les choses vues, « figures », est intéressant : la figure est nécessairement une forme sensible, mais c'est aussi, peut-être, ce qui « figure », représente, et

---

<sup>40</sup> *LC*, I, 24, Massin IX, p. 104.

<sup>41</sup> « Ô souvenir ! trésor dans l'ombre accru ! / Sombre horizon des anciennes pensées ! / Chère lueur des choses éclipsées ! / Rayonnement du passé disparu ! / Comme du seuil et du dehors d'un temple, / L'œil de l'esprit en rêvant vous contemple ! ». « Un soir que je regardais le ciel », *LC*, II, 28, Massin IX, p. 148.

<sup>42</sup> *LC*, III, 3, I, Massin IX, p. 157.

représente de façon symbolique ; rien dans le poème ne valide ou n'invalide cette hypothèse. Enfin, le poète introduit des représentants légendaires de cette vision qu'il théorise, et si « les antiques augures » suggèrent le décryptage d'un langage symbolique de la nature<sup>43</sup>, le mot « voyant » en revanche évoque des hallucinations, elles aussi potentiellement symboliques, chargées en tout cas de connaissance.

La suite du poème ajoute encore d'autres modèles de la vision. Le songeur « contemple les ombres / Que nos rêves jetés parmi les choses font<sup>44</sup> ». Le regard se porte ici de nouveau sur l'extérieur, sur le visible terrestre, mais « nos rêves » viennent le déformer : c'est le modèle de la chose vue hallucinée, – modèle hospitalier à la métaphore, la chose vue devenant selon les cas symbolique ou symbolisée : on en verra des exemples plus loin. Le paysage extérieur sert encore de point d'appui dans les deux strophes suivantes : il est

Des heures où, pourvu qu'on ait à sa fenêtre  
Une montagne, un bois, l'océan qui dit tout,  
Le jour prêt à mourir ou l'aube prête à naître,  
En soi-même on voit tout à coup

Sur l'amour, sur les biens qui tous nous abandonnent,  
Sur l'homme, masque vide et fantôme rieur,  
Éclore des clartés effrayantes qui donnent,  
Des éblouissements à l'œil intérieur<sup>45</sup>.

Le paysage semble se muer en un discours symbolique (« l'océan qui dit tout ») et à ce titre il intéresse plutôt la doctrine de l'universelle analogie ; mais ici, par un glissement semblable à celui de la première strophe du poème, le symbolisme amène un nouveau modèle de la vision, celui du regard ébloui ; qui lui-même s'efface pour laisser revenir le modèle de la vision intérieure, mais chose inhabituelle, la vision semble s'être intériorisée à partir de l'extérieur, par un troisième glissement : « De sorte qu'une fois que ces visions glissent / Devant notre paupière en ce vallon d'exil, / Elles n'en sortent plus et pour jamais emplissent / L'arcade sombre du sourcil<sup>46</sup> ! » Un quatrième modèle est enfin introduit dans les dernières strophes du poème, qui reviennent sur la doctrine générale de la vision après que l'hypothèse poétique sur Saturne a été développée :

Il est certain aussi que, jadis, sur la terre,  
Le patriarche, ému d'un redoutable effroi,  
Et les saints qui peuplaient la Thébaïde austère  
Ont fait des songes comme moi ;

---

<sup>43</sup> Voir sur ce point le chapitre 4 p. 220-229.

<sup>44</sup> *LC*, III, 3, 1, Massin IX, p. 157.

<sup>45</sup> *LC*, III, 3, 1, Massin IX, p. 157.

<sup>46</sup> *LC*, III, 3, 1, Massin IX, p. 157.

Que dans la solitude auguste, le prophète  
Voyait, pour son regard plein d'étranges rayons,  
Par la même fêlure aux réalités faite,  
S'ouvrir le monde obscur des pâles visions<sup>47</sup>.

Si l'idée de « songe », de « rêve », relève de la vision intérieure, la deuxième strophe présente la vision comme deux fois extérieure : le regard du voyant franchit les frontières du visible habituel, il profite de « fêlures » pour se plonger dans un au-delà du monde matériel. Cet au-delà est un « monde obscur », mais dont les ténèbres admettent la possibilité des « pâles visions » : ce ne sera pas toujours le cas.

Le modèle de la vision intérieure revient encore à la fin du livre III dans le poème 22, « *La clarté du dehors ne distrait pas mon âme* » : « Je regarde en moi-même, et, seul, oubliant l'heure, / L'œil plein des visions de l'ombre intérieure, / Je songe aux morts, ces délivrés<sup>48</sup> ! » Les « visions de l'ombre intérieure » s'opposent aux suggestions du monde extérieur qui sont évoquées dans la première partie de la strophe : « Moi, je laisse voler les senteurs et les baumes, / Je laisse chuchoter les fleurs, ces doux fantômes, / Et l'aube dire : vous vivez<sup>49</sup> ! » Ces suggestions relèvent du discours symbolique de la nature (l'aube et les fleurs, ces choses muettes, ne peuvent dire « vous vivez » qu'en vertu d'une interprétation symbolique qui font d'elles des emblèmes de la jeunesse) qui nous intéressera dans le prochain chapitre ; on peut noter ici l'opposition de la symbolique extérieure et de la vision intérieure – là où souvent la seconde paraît utiliser la première – et le caractère mensonger de la symbolique extérieure. Au-delà du livre III, il est encore question au livre IV du « berger, l'œil plein de visions<sup>50</sup> » ; et le poème 25 du livre V, « *Ô strophe du poète...* », qui retrace l'évolution de la poésie hugolienne en l'allégorisant sous les traits de Proserpine, caractérise la poésie d'aujourd'hui comme une poésie de la vision sombre : « Et maintenant, captive et reine en même temps, / Prisonnière au plus noir de son âme profonde [l'âme du poète], / Parmi les visions qui flottent comme l'onde, / [...] Tu rêves dans sa nuit, Proserpine sinistre<sup>51</sup> ». On retrouve plusieurs traits déjà rencontrés : la vision s'inscrit dans un espace intérieur, un espace obscur mais qui laisse la possibilité d'images flottantes ; la vision a partie liée avec le rêve, la rêverie, le

---

<sup>47</sup> LC, III, 3, v, Massin IX, p. 159.

<sup>48</sup> LC, III, 22, Massin IX, p. 185.

<sup>49</sup> LC, III, 22, Massin IX, p. 185.

<sup>50</sup> « *Pendant que le marin...* », LC, IV, 10, Massin IX, p. 232.

<sup>51</sup> LC, V, 25, Massin IX, p. 289.

songe. Jusqu'à la fin du recueil, le modèle de la vision riche en images reste valide<sup>52</sup> ; mais, à partir du livre III surtout, il se trouve concurrencé par deux modèles dans lesquels la contemplation est dépouillée ou frustrée d'images.

Le premier de ces deux modèles fait de la contemplation un regard projeté vers l'extérieur et vers les hauteurs, un regard qui franchit les voiles du visible habituel non pour découvrir derrière lui un « monde obscur des visions », mais pour parvenir au-delà de toute image à ce qui éblouit sans forme ni figure. C'est cette conception de la « vision » – le terme n'est plus tellement adapté – qui se rapproche le plus de la contemplation platonicienne : comme au livre VII de la *République*, l'œil doit accepter une sorte d'ascèse, renoncer à toute perception visuelle, pour parvenir à ce qui n'a pas d'existence sensible, ou plutôt, à ce qui ne garde de l'expérience sensible que ce mode d'apparaître paradoxal : l'éblouissement. Le poème où ce modèle de la contemplation s'expose longuement est bien sûr « *Magnitudo Parvi* » (III, 30) : le pâtre dont le feu de bois fait pendant à l'étoile est une des grandes figures de voyant du recueil, mais c'est une figure unique en son genre. Son regard est tourné vers le ciel, façon pour Hugo d'accepter une localisation traditionnelle du mystère et de la transcendance, mais aussi de prolonger et de convertir à la fois l'exploration céleste de la première partie du poème en une exploration plus spirituelle. Ce regard, comme dans le poème I, 20, est offusqué par une brume, celle des sens et de la surface matérielle ; mais, chose plus singulière, le regard s'inscrit ici dans une histoire, qui est celle de la rédemption chrétienne : « L'homme, que la brume enveloppe, / Dans le ciel que Jésus ouvrit, / Comme à travers un télescope / Regarde à travers son esprit. // L'âme humaine, après le Calvaire, / A plus d'ampleur et de rayon ; / Le grossissement de ce verre / Grandit encore la vision<sup>53</sup> ». La métaphore optique est dans ces deux strophes assumée et filée de façon originale. Pourtant, dans la suite du poème, la vision s'intellectualise ou se spiritualise plus que dans tous les autres modèles ; elle doit renoncer à tout visible :

Et, dépassant la créature,  
Montant toujours, toujours accru,  
Il regarde tant la nature,  
Que la nature a disparu !  
Car, des effets allant aux causes,

---

<sup>52</sup> On peut penser qu'il s'agit de visions riche en images lorsqu'il est simplement question de « visions » au pluriel, comme dans ce vers d'« À celle qui est restée en France » : « Soit que notre âme plane au vent des visions » – l'image de l'âme planante laisse seulement incertaine la spatialité intérieure ou extérieure de la vision (*LC*, « À celle qui est restée en France », VIII, Massin IX, p. 397).

<sup>53</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 204.

L'œil perce et franchit le miroir,  
Enfant ; et contempler les choses,  
C'est finir par ne plus les voir.

La matière tombe détruite  
Devant l'esprit aux yeux de lynx ;  
Voir, c'est rejeter ; la poursuite  
De l'énigme est l'oubli du sphinx<sup>54</sup>.

Alors que dans le modèle de la vision intérieure les visions peuvent naître directement derrière la paupière fermée du voyant, ici la contemplation commence nécessairement par l'image des choses extérieures : « contempler les choses / C'est *finir* par ne plus les voir ». Par là, ce modèle de la contemplation paraît facilement raccordable avec la doctrine de l'universelle analogie : le regard posé sur les choses, en décryptant leur symbolisme, dépassera la surface de leur écorce sensible<sup>55</sup>. Mais la doctrine de l'universelle analogie reste un cadre théorique favorable à la métaphore, tandis qu'ici un seuil est franchi au-delà duquel la vision ne peut plus cautionner la métaphore : au fur et à mesure que le regard du pâtre conquiert de la connaissance, il renonce à l'image. Le poète énumère longuement, sur huit strophes jalonnées par l'anaphore « Il ne voit plus<sup>56</sup> », les objets de ce renoncement, et de façon significative, ces éléments visuels sont souvent décrits par une métaphore (« l'araignée, hydre étoilée / Au centre du mal se tenant », « l'abeille, lumière ailée », « tous ces tas de pierreries / Qu'on nomme constellations, // Que l'éther de son ombre couvre, / Et qu'entrevoit notre œil terni / Quand la nuit curieuse entr'ouvre / Le sombre écrin de l'infini », etc.) : la vision analogique est donc un stade dépassé. Moyennant ces renoncements, le regard atteint son but ultime : « Il voit l'astre unique ; il voit Dieu ! // Il le regarde, il le contemple ; / Vision que rien n'interrompt<sup>57</sup> ». En cet aboutissement, la métaphoricité résiduelle (« l'astre unique ») est moins image que lumière, moins vision qu'éblouissement.

Ce modèle de la contemplation fait quelques autres apparitions dans le recueil. Dans « *Melancholia* » au début du livre III, l'homme de génie « contemple, serein, l'idéal et le beau<sup>58</sup> » : tant de termes platoniciens affilient cette occurrence au modèle de la contemplation

---

<sup>54</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 209.

<sup>55</sup> Pour Jean Gaudon, on l'a vu (n. 1 de ce chapitre et p. 148), la principale espèce de la contemplation hugolienne est cette contemplation à la fois dévoilement (dépassement du voile du sensible terrestre) et occultation (plongée dans la nuit de l'énigme) qu'il oppose à la contemplation-déchiffrement. Ici nous suggérons au contraire une continuité du déchiffrement au dévoilement, et en outre nous dissociions le dévoilement qui aboutit à l'éblouissement de Dieu de la plongée dans la nuit de l'énigme.

<sup>56</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 209.

<sup>57</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 209-210.

<sup>58</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 151.

qu'on vient de décrire. Dans le poème 8 du même livre, un martinet encourage le poète à lire la nature, et là encore, ce déchiffrement finit par percer le voile de la création pour atteindre l'éblouissement du Créateur : « On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit<sup>59</sup> ». Mais « *Magnitudo Parvi* » est le dernier poème du livre III, et avec l'entrée dans la deuxième partie du recueil, il se produit comme un obscurcissement et une perversion de ce modèle, qui donne naissance à une troisième forme de la vision.

C'est en effet une idée bien optimiste que celle d'une contemplation capable de franchir tous les voiles pour parvenir à Dieu. L'expérience du mal, déjà présente au livre III, renouvelée sous les espèces du deuil et de l'exil aux livres IV et V, va venir à bout de cet optimisme : un monde aussi meurtri est décidément une énigme. Le poète en avertissait Dieu au livre IV dans « À Villequier » : considérez, lui disait-il, « Qu'un œil qui pleure trop finit par s'aveugler, / Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre, / Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler<sup>60</sup> ». Si la cécité de l'œil intérieur ne frappe pas notre poète, le « plus noir du gouffre » devient en revanche l'ordinaire de sa vision. Le regard projeté vers l'extérieur et qui traversait les frontières du visible matériel pour explorer l'invisible va désormais découvrir un abîme de ténèbres, une obscurité peu propice aux images. « Pleurs dans la nuit », au début du livre VI, s'ouvre sur cette déclinaison d'identité : « Je suis l'être incliné [...] / Qui demande à la nuit le secret du silence ; / Dont la brume emplit l'œil<sup>61</sup> » : la brume désormais n'est plus celle des sens, franchie depuis longtemps, mais celle de l'abîme obscur que la contemplation métaphysique doit explorer. Le poème 14 du même livre renchérit : « L'homme est brumeux, le monde est noir, le ciel est sombre ; / Les formes de la nuit vont et viennent dans l'ombre ; / Et nous, pâles, nous contemplons. // Nous contemplons l'obscur, l'inconnu, l'invisible<sup>62</sup> ». La nuit métaphysique, on le voit, n'étouffe pas absolument toute perception : le régime de la vision sera désormais celui de l'entrevoir et de l'intermittence. Ici ce sont des formes indistinctes, puisque noires sur du noir, dont on perçoit le mouvement. Le poète poursuit : « Nous regardons trembler l'ombre indéterminée. / Nous sommes accoudés sur notre destinée, / L'œil fixe et l'esprit frémissant // [...] / Et par moments, perdus dans les nuits insondables, / Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables, /

---

<sup>59</sup> LC, III, 8, Massin IX, p. 165. Sur le symbolisme naturel dans ce poème, voir le chapitre 4 p. 224-225.

<sup>60</sup> LC, IV, 15, Massin IX, p. 240.

<sup>61</sup> LC, VI, 6, I, Massin IX, p. 308.

<sup>62</sup> LC, VI, 14, Massin IX, p. 337.

La vitre de l'éternité<sup>63</sup> ». L'intermittence est ici généreuse par l'intensité de ses lueurs. Ailleurs, la perception est plus indistincte encore, comme dans « Voyage de nuit », le poème 19 du livre VI : « Dans ce brouillard où l'homme attend, songe et soupire / [...] / Nous appelons science un tâtonnement sombre. / L'abîme, autour de nous, lugubre tremblement, / S'ouvre et se ferme ; et l'œil s'effraie également / De ce qui s'engloutit et de ce qui surnage<sup>64</sup> ». La Bouche d'ombre, à la fin du recueil, ne se contentera pas de confirmer ce régime des ténèbres et de l'intermittence (« Parfois le voile obscur qui te couvre, ô passant ! / S'envole et flotte au vent soufflant d'une autre sphère, / Gonfle un moment ses plis jusque dans la lumière, / Puis retombe sur toi, spectre, et redevient noir »), elle en proposera une explication : « L'ombre est sur ce qu'il [l'homme] voit par lui-même semée ; / La nuit sort de son œil ainsi qu'une fumée ». Autrement dit, la nuit métaphysique n'existe pas en soi, mais comme limitation à la fois malheureuse et heureuse d'une condition humaine en puissance de rédemption : là où l'âme animale voit Dieu depuis la geôle qui la tient enfermée, « L'homme ne voit pas Dieu mais peut aller à lui<sup>65</sup> ».

En fin de compte, ce modèle est tout de même plus hospitalier que le précédent à une conception de la métaphore comme vision. Les ténèbres noient certes le regard la plupart du temps, mais des levées du voile (autrement dit, des apocalypses) ont lieu de moment en moment. D'une certaine manière, les ténèbres sont même la condition de possibilité de ces aperceptions intermittentes, le fond sur lequel elles se dessinent vaguement. Les derniers vers d'« À celle qui est restée en France » redécrivent ce mode particulier d'apparaître, de clartés entrecoupées et découpées sur un fond d'obscurité :

Le contemplateur, triste et meurtri, mais serein,  
 Mesure le problème aux murailles d'airain,  
 Cherche à distinguer l'aube à travers les prodiges,  
 Se penche, frémissant, au puits des grands vertiges,  
 Suit de l'œil des blancheurs qui passent, alcyons,  
 Et regarde, pensif, s'étoiler de rayons,  
 De clartés, de lueurs, vaguement enflammées,  
 Le gouffre monstrueux plein d'énormes fumées<sup>66</sup>.

Ces apparitions possibles sur fond de ténèbres sont-elles symboliques ? Oui, invite à répondre le premier poème du livre VI, « Le Pont ». Le poète est entré dans la nuit ; « Au fond, à travers l'ombre, impénétrable voile, / On apercevait Dieu comme une sombre étoile » ; pour

---

<sup>63</sup> *LC*, VI, 14, Massin IX, p. 337.

<sup>64</sup> *LC*, VI, 19, Massin IX, p. 349.

<sup>65</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 381, pour cette citation et les deux précédentes.

<sup>66</sup> *LC*, « À celle qui est restée en France », VIII (derniers vers du poème), Massin IX, p. 399.

traverser l'abîme, il faudrait un pont, que s'offre à construire « un fantôme blanc » qui « avait la forme d'une larme ; / C'était un front de vierge avec des mains d'enfant ; / Il ressemblait au lys que la blancheur défend ; / Ses mains en se joignant faisaient de la lumière ». Ce fantôme révèle son nom à la fin du poème : « La prière<sup>67</sup> ». L'étoile et le pont, la larme et le lys, le front de vierge, les mains d'enfant et la lumière : autant d'images empruntées au monde terrestre dans lesquelles les réalités abstraites se symbolisent pour le regard du voyant. Ce regard, tourné vers le bas dans « À celle qui est restée en France », retrouve parfois dans le livre VI son essor ascensionnel et son dynamisme conquérant, et l'on a alors un poème comme « *Ibo* » (VI, 2), plein de confiance dans la possibilité d'arracher des visions à l'obscurité jalouse. Le livre VI est placé sous le patronage de Jean de Pathmos, figure d'une vision prophétique efficace ; « Les Mages » affirment avec force le pouvoir prophétique de quelques rares génies, malgré la réticence des ténèbres : « Le grand caché de la nature / Vient hors de l'ancre à leur appel ; / À leur voix, l'ombre symbolique / Parle, le mystère s'explique ; / La nuit est pleine d'yeux de lynx ; / Sortant de force, le problème / Ouvre les ténèbres lui-même, / Et l'énigme éventre le sphinx<sup>68</sup> » ; significativement, l'ombre est dite ici « symbolique ».

Deux modèles de la vision offrent donc un cadre théorique hospitalier à la métaphore dans *Les Contemplations* : la vision intérieure, peuplée d'images qu'on peut supposer symboliques ; et la déformation hallucinatoire du visible terrestre, là encore dans un sens volontiers symbolique, comme nous le montreront quelques exemples des *Misérables*. Mais la vision peut se faire deux fois extérieure, c'est-à-dire percer le voile du visible terrestre, et on a alors deux modèles possibles : l'un tout à fait inhospitalier à la métaphore, celui du regard qui renonce aux images pour parvenir à l'éblouissement de Dieu ; l'autre n'admet l'image qu'avec réticence, c'est le modèle du regard qui plonge dans l'obscurité de l'au-delà, où de rares, flottantes et intermittentes visions se montrent parfois. Peut-on situer dans cette typologie le modèle prophétique, c'est-à-dire les visions explicitement rattachées aux voyants bibliques, dont nous avons vu dans la section précédente qu'elles étaient presque toujours riches en images symboliques ? Les vers de « Saturne » que nous avons cités offrent une réponse assez complète : les patriarches de jadis « ont fait des songes » comme le poète ; les prophètes ont vu « par la même fêlure aux réalités faite / S'ouvrir le monde obscur des pâles

---

<sup>67</sup> *LC*, VI, 1, Massin IX, p. 299, pour toutes ces citations.

<sup>68</sup> *LC*, VI, 23, VI, Massin IX, p. 362-363.

visions » : ainsi le modèle prophétique est tendu entre la vision intérieure et la vision deux fois extérieure qui plonge dans la nuit métaphysique, – il est plutôt du côté de cette dernière, comme le suggère le patronage de Jean de Pathmos sur le livre VI ; d’ailleurs en examinant l’espace de la vision dans « La Trompette du jugement », on y reconnaît l’abîme énigmatique qui s’ouvre au-delà du sensible ordinaire<sup>69</sup> ; mais dans cet abîme normalement ténébreux, le regard des prophètes a le privilège de saisir un foisonnement d’images symboliques, comme on l’a lu dans « Les Mages ». Du reste, entre nos quatre modèles de la vision, on a constaté dans certains poèmes – et on retrouvera hors des *Contemplations* – des communications, ou des hésitations qui valent communication : en particulier, il est possible que l’espace obscur des visions intérieures ne soit rien d’autre que la nuit métaphysique dont le voyant découvre l’accès en soi, au lieu de l’atteindre derrière le sensible terrestre.

## Confirmations, déplacements et cas intermédiaires

### La vision intérieure et la méditation éthique

Ces modèles de la vision que le recueil de 1856 nous a permis de distinguer, peut-on les retrouver dans les autres œuvres de notre corpus ? On trouve dans *Les Misérables* le modèle de la vision intérieure, mais il est déplacé d’une doctrine de l’hallucination prophétique à une phénoménologie de l’expérience éthique. C’est encore une modalité visionnaire, symbolique et métaphorique de la pensée, mais cette pensée ne sonde plus les mystères de la métaphysique, elle est confrontée aux problèmes et aux drames de la conscience morale ; ce n’est plus la pensée du sujet textuel (le *je* du poète ou le narrateur du roman), mais celle des personnages, du personnage Valjean, que « l’excès du malheur » « avait fait en quelque sorte

---

<sup>69</sup> Le poète contemple le clairon « sur la brume insondable qui tremble, / Hors du monde, au-delà de tout ce qui ressemble / À la forme de quoi que ce soit [...] / Oh ! quelle nuit ! là, rien n’a de contour ni d’âge ; / Et le nuage est spectre, et le spectre est nuage » (*LS1*, XV (poème unique), Massin X, p. 659-660) ; « dans l’ombre où l’ombre se répète », il a sous les yeux « toutes les profondeurs du monde » et « l’immuable », « [les] porches de l’abîme, antres hideux, cavernes / Que nous nommons enfers, puits, gehennams, avernes, / Bouches d’obscurité qui ne prononcent rien, / [Le] vide, où ne flottait nul souffle aérien, / [Le] silence où l’haleine osait à peine éclore » (Massin X, p. 662) : les porches, les antres, les cavernes sont des motifs que nous retrouverons plus loin, topiques de l’abîme énigmatique hugolien ; ils sont tantôt la béance par laquelle le regard plonge dans cet abîme depuis le monde terrestre (la « fêlure aux réalités faite » de « Saturne »), tantôt, comme ici, le décor de l’abîme même, – décor paradoxal puisqu’il n’est plus censé y avoir de formes, – décor qui dit l’ouverture continue de nouvelles profondeurs au fond des profondeurs (« représentation d’une béance obscure et désespérante, l’image la plus fidèle et la plus dépouillée de l’abîme hugolien », Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, p. 303, voir plus largement tout ce chapitre intitulé « Architectures d’ombre »). « Au fond de l’immanent et de l’illimité, / Parfois, dans les lointains sans nom de l’Invisible, / Quelque chose tremblait de vaguement terrible, / Et brillait et passait, inexprimable éclair » (Massin X, p. 662) : ce sont les mêmes aperceptions indistinctes et fugaces que dans l’abîme énigmatique du livre VI des *Contemplations*. Cet abîme était déjà l’espace de « La Vision de Dante » (1853 ; *LS3*, XX (poème unique)).

visionnaire<sup>70</sup> ». Cette remarque du chapitre « Petit-Gervais » (I, II, 13) nous renvoie plus en amont, au chapitre « Le dedans du désespoir » (I, II, 7), dans lequel le narrateur donne un tableau initial de l'état d'esprit de Valjean : il y est question des « lugubres aspects qui étaient depuis tant d'années déjà l'horizon intérieur de son esprit » ; l'ignorance plonge cette âme dans les ténèbres :

Il vivait habituellement dans cette ombre, tâtonnant comme un aveugle et comme un rêveur. Seulement, par intervalles, il lui venait tout à coup, de lui-même et du dehors, une secousse de colère, un surcroît de souffrance, un pâle et rapide éclair qui illuminait toute son âme, et faisait brusquement apparaître partout autour de lui, en avant et en arrière, aux lueurs d'une lumière affreuse, les hideux précipices et les sombres perspectives de sa destinée.

L'éclair passé, la nuit retombait, et où était-il ? Il ne le savait plus<sup>71</sup>.

On reconnaît, transposé à l'intérieur de l'âme et avec une signification un peu différente, le modèle métaphorique de la vision obscure avec des intermittences de clarté ; à l'œil intérieur du personnage, les pensées se présentent sous la forme d'images, avec des métaphores (ici celles du paysage sinistre) qui ont la vérité d'une hallucination. Dans les moments de crise morale les plus aigus, l'hallucination intérieure peut s'extérioriser, se substituer au visible normal. C'est le cas lorsque Valjean, ayant volé la pièce de Petit-Gervais, prend conscience d'être « un misérable » et s'apparaît clairement à lui-même :

L'excès du malheur, nous l'avons remarqué, l'avait fait en quelque sorte visionnaire. Ceci fut donc comme une vision. Il vit véritablement ce Jean Valjean, cette face sinistre, devant lui. Il fut presque au moment de se demander qui était cet homme, et il en eut horreur.

Son cerveau était dans un de ces moments violents et pourtant affreusement calmes où la rêverie est si profonde qu'elle absorbe la réalité. On ne voit plus les objets qu'on a devant soi, et l'on voit comme en dehors de soi les figures qu'on a dans l'esprit<sup>72</sup>.

Ce passage, comme le précédent d'ailleurs, existait déjà dans le texte des *Misères* laissé inachevé en 1848<sup>73</sup>, à l'exception de la première phrase, – cette phrase que nous avons déjà citée parce qu'elle dit tout d'un mot, qui contient l'adjectif « visionnaire », et que Hugo a rajoutée entre 1860 et 1862<sup>74</sup>, confirmant d'un dernier trait l'ébauche d'une doctrine de la

---

<sup>70</sup> *LM*, I, II, 13, Massin XI, p. 128.

<sup>71</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113-114, pour cette citation et la précédente.

<sup>72</sup> *LM*, I, II, 13, Massin XI, p. 128.

<sup>73</sup> Ainsi, pour Jean Gaudon, *Les Misères* entamées en 1846 sont « la première application, sur une grande échelle, de cette poétique » de la contemplation-occultation dont l'avènement, depuis « La Pente de la rêverie », avait été retardé (*Le Temps de la contemplation*, p. 135-136) ; dans *Les Misères*, « la conquête du monde, la sensibilité au grotesque et au pittoresque, font place à une exploration passionnée du "gouffre intérieur" » (*op. cit.*, p. 140).

<sup>74</sup> Ici et dans les pages suivantes, je m'appuie sur les tableaux comparatifs des trois états du texte proposés par Guy Rosa dans son édition des *Misérables* en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Cadres\\_Miserables.htm?Submit2=Consultation](http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Cadres_Miserables.htm?Submit2=Consultation) (consultés le 6 avril 2020).

pensée-vision. La vision ici s'extériorise, mais on est loin du cas où la rêverie déforme le visible extérieur dans un sens symbolique : l'hallucination intérieure seule fascine le regard, avec une force telle qu'elle remplace la réalité. Pour le reste, comme d'autres espèces de la vision hugolienne, celle-ci emprunte un langage symbolique :

Il se contempla donc, pour ainsi dire, face à face, et en même temps, à travers cette hallucination, il voyait dans une profondeur mystérieuse une sorte de lumière qu'il prit d'abord pour un flambeau. En regardant avec plus d'attention cette lumière qui apparaissait à sa conscience, il reconnut qu'elle avait la forme humaine, et que ce flambeau était l'évêque.

Sa conscience considéra tour à tour ces deux hommes ainsi placés devant elle, l'évêque et Jean Valjean. Il n'avait pas fallu moins que le premier pour détremper le second. Par un de ces effets singuliers qui sont propres à ces sortes d'extases, à mesure que sa rêverie se prolongeait, l'évêque grandissait et resplendissait à ses yeux, Jean Valjean s'amointrissait et s'effaçait. À un certain moment il ne fut plus qu'une ombre. Tout à coup il disparut. L'évêque seul était resté.

Il remplissait toute l'âme de ce misérable d'un rayonnement magnifique<sup>75</sup>.

L'image du flambeau dans cette hallucination reprend sur le mode métaphorique un motif qui était déjà associé à l'évêque sur un mode métonymique, puisque Monseigneur Bienvenu a fait cadeau à Valjean de deux chandeliers en argent. Cette scène de lutte où un être de lumière efface de son rayonnement un adversaire ténébreux est une scène typique chez Hugo ; elle préfigure en particulier l'affrontement de l'ange Liberté et de Lilith-Isis dans *La Fin de Satan*<sup>76</sup> ; le conflit moral est vécu par le sujet hugolien comme une vision aussi apocalyptique, au sens plein et littéraire du terme, que l'inspiration poétique qui produit les grands mythes métaphysiques. Dans la suite du roman, chaque « tempête sous un crâne » sera l'occasion de réaffirmer le caractère visionnaire du questionnement éthique. Et si le dilemme moral se vit sur un mode visuel, la conscience morale qui affronte le dilemme n'est pas seule spectatrice : l'œil intérieur des tiers, l'œil intérieur du penseur peut logiquement assister lui aussi à ces fantasmagories épiques qui sont l'étoffe de la méditation :

---

<sup>75</sup> *LM*, I, II, 13, Massin XI, p. 128.

<sup>76</sup> Dans « L'Ange Liberté », la dernière section pleinement rédigée de *La Fin de Satan*, écrite pour l'essentiel en mars 1860, l'ange Liberté, née d'une plume de Satan fécondée par le regard de Dieu, descend en enfer pour y trouver son père diabolique ; mais elle doit d'abord faire face à Lilith-Isis, l'autre fille de Satan, incarnation de la fatalité : « L'ange sans dire un mot regarda le fantôme / Fixement, et gonfla sa lèvre avec dédain. / L'étoile qu'elle avait au front se mit soudain / À grandir, emplissant d'aurore l'ombre obscure. // Ô vision terrible et sublime ! à mesure / Que l'astre grandissait, la larve décroissait ; / L'ardent grossissement de l'étoile poussait / Lilith-Isis vers l'ombre, et mêlait à la fange / Le fantôme rongé par la clarté de l'ange ; / Les rayons dévoraient l'affreux linceul flottant ; / L'étoile aux feux divins, plus large à chaque instant, / Météore d'abord, puis comète et fournaise, / Fondait le monstre ainsi qu'un glaçon dans la braise. // Quand l'astre fut soleil, le spectre n'était plus » (VI, Massin X, p. 1751). Pierre Albouy et Jean Gaudon font déjà ce rapprochement, et remarquent que le paysage intérieur de Valjean au chapitre I, II, 7 préfigure le paysage infernal où Satan est relégué dans les premières pages de *La Fin de Satan (La Création mythologique chez Victor Hugo)*, Paris, José Corti, 1963, p. 299-303 ; *Le Temps de la contemplation*, p. 142).

Nous avons déjà regardé dans les profondeurs de cette conscience ; le moment est venu d'y regarder encore. Nous ne le faisons pas sans émotion et sans tremblement. Il n'existe rien de plus terrifiant que cette sorte de contemplation. L'œil de l'esprit ne peut trouver nulle part plus d'éblouissements ni plus de ténèbres que dans l'homme ; il ne peut se fixer sur aucune chose qui soit plus redoutable, plus compliquée, plus mystérieuse et plus infinie. Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel ; il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme<sup>77</sup>.

Le dilemme moral, dans ce chapitre, est de nouveau vécu comme un combat de nature épique, dans lequel ce sont des idées qui prennent des figures visibles :

Il continuait de voir clairement son devoir écrit en lettres lumineuses qui flamboyaient devant ses yeux et se déplaçaient avec son regard : – Va ! nomme-toi ! dénonce-toi !

Il voyait de même, et comme si elles se fussent mues devant lui avec des formes sensibles, les deux idées qui avaient été jusque-là la double règle de sa vie : cacher son nom, sanctifier son âme. Pour la première fois, elles lui apparaissaient absolument distinctes, et il voyait la différence qui les séparait. [...]

Elles se combattaient, il les voyait se combattre. À mesure qu'il songeait, elles avaient grandi devant l'œil de son esprit ; elles avaient maintenant des statures colossales ; et il lui semblait qu'il voyait lutter au dedans de lui-même, dans cet infini dont nous parlions tout à l'heure, au milieu des obscurités et des lueurs, une déesse et une géante<sup>78</sup>.

La scène de lutte intérieure allégorique est une constante qu'on retrouve dans les deux « tempêtes sous un crâne » ultérieures. La première est celle du chapitre « Buvard, bavard », à la fin de la quatrième partie (IV, xv, 1). Le narrateur revient à son idée de l'âme comme spectacle supérieur à tout autre, mais la varie en prenant pour comparant les réalités politiques plutôt que la nature (« Qu'est-ce que les convulsions d'une ville auprès les émeutes de l'âme ? L'homme est une profondeur plus grande encore que le peuple »), et il déclare au sujet de Valjean : « De lui, comme de Paris, on pouvait dire : les deux principes sont en présence. L'ange blanc et l'ange noir vont se saisir corps à corps sur le pont de l'abîme. Lequel des deux précipitera l'autre ? Qui l'emportera<sup>79</sup> ? » Valjean en effet découvre le buvard d'une lettre de Cosette à Marius, il comprend que sa fille adoptive aime un jeune homme, il sent qu'elle lui échappe : « il regarda en lui-même et il y vit un spectre, la Haine<sup>80</sup> ». Quant à la dernière « tempête sous un crâne », elle est au chapitre intitulé « *Immortale jecur* », vers la fin de la cinquième partie. Dans ce chapitre, la délibération morale prend toujours la forme d'un combat, mais ce combat ne se déroule plus sous le regard spectateur du sujet ; ce n'est plus l'affrontement de deux idées, mais la lutte entre Valjean et sa conscience :

---

<sup>77</sup> LM, I, VII, 3, Massin XI, p. 201.

<sup>78</sup> LM, I, VII, 3, Massin XI, p. 206-207.

<sup>79</sup> LM, IV, XV, 1, Massin XI, p. 807.

<sup>80</sup> LM, IV, XV, 1, Massin XI, p. 811.

Jacob ne lutta avec l'ange qu'une nuit. Hélas ! combien de fois avons-nous vu Jean Valjean saisi corps à corps dans les ténèbres par sa conscience, et luttant éperdument contre elle.

Lutte inouïe ! À de certains moments, c'est le pied qui glisse ; à d'autres instants, c'est le sol qui croule. Combien de fois cette conscience, forcenée au bien, l'avait-elle étreint et accablé ! Combien de fois la vérité, inexorable, lui avait-elle mis le genou sur la poitrine ! Combien de fois, terrassé par la lumière, lui avait-il crié grâce ! Combien de fois cette lumière implacable, allumée en lui et sur lui par l'évêque, l'avait-elle ébloui de force alors qu'il souhaitait être aveuglé ! Combien de fois s'était-il redressé dans le combat, retenu au rocher, adossé au sophisme, traîné dans la poussière, tantôt renversant sa conscience sous lui, tantôt renversé par elle ! Combien de fois, après une équivoque, après un raisonnement traître et spécieux de l'égoïsme, avait-il entendu sa conscience irritée lui crier à l'oreille : Croc-en-jambe ! misérable ! Combien de fois sa pensée réfractaire avait-elle râlé convulsivement sous l'évidence du devoir ! Résistance à Dieu. Sueurs funèbres. Que de blessures secrètes, que lui seul sentait saigner ! Que d'écorchures à sa lamentable existence ! Combien de fois s'était-il relevé sanglant, meurtri, brisé, éclairé, le désespoir au cœur, la sérénité dans l'âme ! et, vaincu, il se sentait vainqueur. Et, après l'avoir disloqué, tenaillé et rompu, sa conscience, debout au-dessus de lui, redoutable, lumineuse, tranquille, lui disait : Maintenant, va en paix<sup>81</sup> !

On peut y voir un état superlatif de cette vision intérieure tellement hallucinée qu'elle s'extériorise et se substitue au monde réel ; tellement hallucinée, ici, qu'elle devient expérience physique totale, gestuelle et non seulement visuelle. En réalité, le passage ne contient aucune affirmation littérale d'une vision, aucune mention de « l'œil de l'esprit » ; ce n'est qu'une longue métaphore filée, mais dont quelques éléments opèrent l'actualisation<sup>82</sup>, si bien qu'elle tend à passer pour une hallucination du personnage : le combat se déroule « dans les ténèbres », circonstant qui fait déborder la métaphore dans la littéralité – le combat paraît *avoir lieu* puisqu'il *a un lieu* ; à la fin, la conscience se tient « debout *au-dessus de* [Valjean], redoutable, *lumineuse*, tranquille ». On a donc ici un type d'exemple ambigu, hésitant, celui des métaphores qui peuvent passer pour la vision d'un personnage, sans confirmation décisive. On en trouve d'autres au même chapitre : le dilemme moral prend la forme d'une croisée des chemins :

Les prédestinations ne sont pas toutes droites ; elles ne se développent pas en avenue rectiligne devant le prédestiné ; elles ont des impasses, des cœcums, des tournants obscurs, des carrefours inquiétants offrant plusieurs voies. Jean Valjean faisait halte en ce moment au plus périlleux de ces carrefours.

Il était parvenu au suprême croisement du bien et du mal. Il avait cette ténébreuse intersection sous les yeux. Cette fois encore, comme cela lui était déjà arrivé dans d'autres péripéties douloureuses, deux routes s'ouvraient devant lui ; l'une tentante, l'autre effrayante. Laquelle prendre ?

Celle qui effrayait était conseillée par le mystérieux doigt indicateur que nous apercevons tous chaque fois que nous fixons nos yeux sur l'ombre<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> *LM*, V, vi, 4, Massin XI, p. 950-951.

<sup>82</sup> Sur l'actualisation des métaphores, qui est ici essentiellement visionnaire, voir notre chapitre 12 p. 720-764.

<sup>83</sup> *LM*, V, vi, 4, Massin XI, p. 951.

Plus loin, le dilemme « apparaît » sous la forme d'un sphinx : « Il faut être habitué à la fatalité et à ses rencontres pour oser lever les yeux quand de certaines questions nous apparaissent dans leur nudité horrible. Le bien ou le mal sont derrière ce sévère point d'interrogation. Que vas-tu faire ? demande le sphinx. / Cette habitude de l'épreuve, Jean Valjean l'avait. Il regarda le sphinx fixement<sup>84</sup> ». Métaphores sur la frontière de l'hallucination, où l'on est tenté de voir des preuves nouvelles que le dilemme éthique se vit chez Hugo comme vision symbolique, parce que le symbolisme stylistique de l'écrivain tend à devenir symbolisme d'une subjectivité diégétique.

Beaucoup de ces passages des *Misérables* datent d'avant l'exil<sup>85</sup>. En 1859, on retrouve dans la Première Série de *La Légende des siècles* plusieurs cas, purs ou hybrides, de la vision intérieure à dimension morale. Dans « La Conscience », la vision de Caïn relève très nettement de l'hallucination intérieure qui s'extériorise<sup>86</sup>. L'œil de Dieu paraît d'abord exister objectivement, indépendamment de toute subjectivité : « Caïn, ne dormant pas, songeait au pieds des monts. / Ayant levé la tête, au fond des cieus funèbres / Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres, / Et qui le regardait dans l'ombre fixement<sup>87</sup> » ; Caïn pense alors ne pas s'être assez éloigné de devant Dieu. Le dispositif répétitif du poème, qui condamne Caïn à retrouver l'œil en quelque cachette que ce soit (« L'œil était dans la tombe et regardait Caïn<sup>88</sup> »), et d'autre part le titre du poème, permettent au lecteur de réinterpréter cette vision comme projection extérieure et symbolique d'une culpabilité ; ce qui du reste n'ôte pas toute réalité objective à cet œil de Dieu aperçu dans l'ombre, puisque la conscience pour Hugo est

---

<sup>84</sup> *LM*, V, VI, 4, Massin XI, p. 952. C'est moi qui souligne.

<sup>85</sup> On l'a déjà remarqué pour deux d'entre eux ; c'est le cas, sauf quelques ajouts, des passages situés dans le roman avant le chapitre IV, XV, 1, où s'arrêtait le texte des *Misères* en 1848 ; dans ce chapitre, les phrases « L'homme est une profondeur plus grande encore que le peuple » et « L'ange blanc et l'ange noir vont se saisir corps à corps sur le pont de l'abîme. Lequel des deux précipitera l'autre ? » datent des années 1860-1862.

<sup>86</sup> Il y a une évidente fraternité entre le Caïn de « La Conscience » et le Valjean d'« Une tempête sous un crâne », à propos duquel Hugo écrit : « il souffla sa lumière. Elle le gênait. / Il lui semblait qu'on pouvait le voir. / Qui, on ? / Hélas ! ce qu'il voulait mettre à la porte était entré ; ce qu'il voulait aveugler, le regardait. Sa conscience. / Sa conscience, c'est-à-dire Dieu » (*LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 203). On peut étendre la parenté de ces deux personnages en considérant qu'ils sont condamnés tous les deux à une fuite et une réprobation éternelles. « Qu'était-ce que ce Caïn tendre ? », se demande Marius à propos du père adoptif de Cosette (*LM*, V, VII, 2, Massin XI, p. 966). Mais Valjean ne fuit, n'est réprouvé, que devant l'œil de l'ordre social, tandis que sous l'œil de Dieu, il est en situation d'épreuve et de rédemption, c'est un Caïn du rachat depuis son crime contre Petit-Gervais, et un Caïn de la responsabilité héroïque : à lui aussi il est demandé (non textuellement mais symboliquement) « qu'as-tu fait de ton frère ? », à l'occasion de l'affaire Champmathieu, mais avant que l'irréparable soit commis, et de façon que la vertu triomphe.

<sup>87</sup> *LSI*, I, 2, Massin X, p. 441.

<sup>88</sup> *LSI*, I, 2, Massin X, p. 442.

la présence de Dieu en nous<sup>89</sup>. Deux autres poèmes, à propos de deux autres grands malfaiteurs de l'histoire, compliquent le modèle de l'hallucination éthique en l'hybridant avec le modèle du regard plongeant hors de la terre. Ces deux poèmes ont en commun de proposer une vision *post mortem* : dans « Le Parricide », le roi parricide Kanut, devenu spectre après sa mort, se met en marche vers la demeure de Dieu. Le voici qui sort des limites du monde terrestre :

Il entra, par delà l'Islande et la Norvège,  
Seul, dans le grand silence et dans la grande nuit ;  
Derrière lui le monde obscur s'évanouit ;  
Il se trouva, lui, spectre, âme, roi sans royaume,  
Nu, face à face avec l'immensité fantôme ;  
Il vit l'infini, porche horrible et reculant  
Où l'éclair quand il entre expire triste et lent,  
L'ombre, hydre dont les nuits sont les pâles vertèbres,  
L'informe se mouvant dans le noir, les Ténèbres ;  
Là, pas d'astre ; et pourtant on ne sait quel regard  
Tombe de ce chaos immobile et hagard ;  
Pour tout bruit, le frisson lugubre que fait l'onde  
De l'obscurité, sourde, effarée et profonde<sup>90</sup>.

C'est là l'abîme extérieur, la nuit de l'énigme métaphysique que visite la vision hugolienne dans *Les Contemplations* ou dans « La Trompette du jugement » : on retrouve en particulier l'image topique du porche (voir ici même la n. 69). Mais cet abîme devient le théâtre d'une scène symbolique à signification morale. Kanut voit des gouttes de sang tomber une à une de la voûte nocturne sur son manteau de neige ; si bien que lorsqu'il arrive à la porte de Dieu, son vêtement blanc est complètement rougi ; Kanut n'ose entrer, et se retrouve à errer éternellement dans la nuit. Cette mise en scène surnaturelle, allégorique du caractère irrémédiable du crime, même compensé par une vie ultérieure de bienfaits, actualise un symbole qui se trouvait déjà dans *Châtiments*, quoique de façon plus métaphorique : on lit dans « *Le Progrès, calme et fort et toujours innocent* » :

Vertueux ou coupable,  
Le sang qu'on a versé monte des mains au front.  
Quand sur une mémoire, indélébile affront,  
Il jaillit, plus d'espoir ; cette fatale goutte  
Finit par la couvrir et la dévorer toute ;  
Il n'est pas dans l'histoire une tache de sang  
Qui sur les noirs bourreaux n'aille s'élargissant<sup>91</sup>.

---

<sup>89</sup> Voir au chapitre 1 la p. 93 et la n. 166.

<sup>90</sup> *LSI*, IV, 1, Massin X, p. 470-471.

<sup>91</sup> *Ch*, V, 8, Massin VIII, p. 687.

La mise en scène du « Parricide » mêle aussi la symbolique de plusieurs passages bibliques : celle de la parabole des noces du fils du roi, où est rejeté le convive qui n'a pas revêtu le vêtement des nocés<sup>92</sup> ; celle, inversée, de l'Apocalypse de Jean, où le scribe a la vision d'une foule immense en vêtements blancs : « Ils viennent de la grande épreuve ; ils ont lavé leurs vêtements, ils les ont purifiés dans le sang de l'Agneau<sup>93</sup> ». L'entrée dans la mort signifie donc pour Kanut l'entrée dans un régime de vision tout à fait particulier : vision apocalyptique à maints égards, à la fois parce qu'elle lève le voile du sensible matériel et découvre la nuit de l'au-delà, et parce qu'elle se charge d'un symbolisme eschatologique : version *post mortem* d'une phénoménologie morale visionnaire. Plus loin dans le recueil, une autre vision *post mortem* inverse le sens de celle de Kanut. Le personnage éponyme de « Sultan Mourad » voit sa vie de tyran sanguinaire rachetée par un modeste accès de compassion, là où le règne bienfaisant de Kanut était souillé par son unique crime. Le sultan mort s'éveille dans son tombeau, comme Kanut plus tôt dans le recueil, mais sa vision est bien différente :

Mourad ouvrit les yeux et vit une lumière ;  
 Sans qu'on pût distinguer l'astre ni le flambeau,  
 Un éblouissement remplissait son tombeau ;  
 Une aube s'y levait, prodigieuse et douce ;  
 Et sa prunelle éteinte eut l'étrange secousse  
 D'une porte de jour qui s'ouvre dans la nuit.  
 Il aperçut l'échelle immense qui conduit  
 Les actions de l'homme à l'œil qui voit les âmes ;  
 Et les clartés étaient des roses et des flammes<sup>94</sup>.

Le regard de l'âme défunte perce les voiles du sensible ordinaire et, cette fois, atteint immédiatement, par-delà l'abîme obscur, le siège lumineux de la transcendance : cette vision emprunte à la réalité terrestre des motifs, celui de la porte, celui de l'échelle, pour se construire symboliquement. Nulle signification éthique dans les vers qu'on a cités, le symbolisme sert seulement à imager le surnaturel et le sacré ; mais la voix qui s'adresse dans les vers suivants au sultan Mourad prend en charge le reste de la vision en y introduisant des éléments symboliques à sens moral : « Tu portais sur ton dos les ailes de la nuit ; / [...] Autour de toi montait, par ton crime attirée, / L'obscurité du gouffre ainsi qu'une marée ; / [...] Tourne la tête, et vois blanchir tes ailes noires<sup>95</sup> ». Ici encore l'entrée dans la mort

---

<sup>92</sup> Évangile de Matthieu, 22, 11-14.

<sup>93</sup> Apocalypse de Jean, 7, 14.

<sup>94</sup> *LSI*, VI, 3, v, Massin X, p. 554.

<sup>95</sup> *LSI*, VI, 3, v, Massin X, p. 554-555.

extériorise la vision intérieure éthique et la mêle au regard deux fois extérieur, qui perce les voiles du réel à la recherche de la transcendance.

### **L'élaboration symbolique hallucinée du réel**

Dans *Les Misérables*, au chapitre « Le dedans du désespoir », une autre vision symbolique épouvantait l'œil intérieur de Valjean :

À le voir, il semblait occupé à regarder continuellement quelque chose de terrible. Il était absorbé en effet.

À travers les perceptions malades d'une nature incomplète et d'une intelligence accablée, il sentait confusément qu'une chose monstrueuse était sur lui. Dans cette pénombre obscure et blafarde où il rampait, chaque fois qu'il tournait le cou et qu'il essayait d'élever son regard, il voyait, avec une terreur mêlée de rage, s'échafauder, s'étager et monter à perte de vue au-dessus de lui avec des escarpements horribles, une sorte d'entassement effrayant de choses, de lois, de préjugés, d'hommes et de faits, dont les contours lui échappaient, dont la masse l'épouvantait, et qui n'était autre chose que cette prodigieuse pyramide que nous appelons la civilisation. Il distinguait çà et là dans cet ensemble fourmillant et difforme, tantôt près de lui, tantôt loin et sur des plateaux inaccessibles, quelque groupe, quelque détail vivement éclairé, ici l'argousin et son bâton, ici le gendarme et son sabre, là-bas l'archevêque mitré, tout en haut, dans une sorte de soleil, l'empereur couronné et éblouissant. Il lui semblait que ces splendeurs lointaines, loin de dissiper sa nuit, la rendaient plus funèbre et plus noire<sup>96</sup>.

Ici la vision de Valjean ne rend pas seulement compte d'une expérience éthique ; l'expérience éthique lui fait atteindre une connaissance supérieure, différente par son objet de celle à laquelle parvient le mage des *Contemplations* : une connaissance sur les choses humaines, sur les choses de la civilisation. On quitte alors le modèle de la vision intérieure strictement compris, pour ce modèle de l'hallucination extérieure terrestre dont on annonçait plus haut des exemples. Le regard de Valjean ne contemple pas un monde de visions derrière ses paupières closes, mais il ne fait pas non plus effraction hors de l'ici-bas matériel, il ne pénètre pas l'abîme et la nuit métaphysiques. Il perçoit une réalité bien terrestre, celle de la société, mais selon un mode de perception rendu extralucide par le malheur et qui lui dévoile cette réalité sous son apparence vraie : celle d'une pyramide qui pèse sur les misérables. Elle s'était déjà montrée à Don Carlos à l'acte IV scène 2 d'*Hernani* (1830), mais désormais Hugo rend compte de l'expérience des opprimés, et la pyramide est donc contemplée du dessous.

Ce nouveau modèle, dans lequel l'hallucination déforme les choses qui nous entourent pour les révéler sous une apparence plus vraie, on le retrouve dans *Les Misérables*, détaché de tout personnage, au sujet de la guillotine. Monseigneur Bienvenu, ayant accompagné jusqu'au

---

<sup>96</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 114-115.

supplice un condamné à mort, garde le choc de cette rencontre avec la guillotine, et le narrateur commente :

L'échafaud, en effet, quand il est là, dressé et debout, a quelque chose qui hallucine. On peut avoir une certaine indifférence sur la peine de mort, ne point se prononcer, dire oui et non, tant qu'on n'a pas vu de ses yeux une guillotine ; mais si l'on en rencontre une, la secousse est violente, il faut se décider et prendre parti pour ou contre. Les uns admirent, comme de Maistre ; les autres exècrent, comme Beccaria. La guillotine est la concrétion de la loi ; elle se nomme *vindicta* ; elle n'est pas neutre, et ne vous permet pas de rester neutre. Qui l'aperçoit frissonne du plus mystérieux des frissons. Toutes les questions sociales dressent autour de ce couperet leur point d'interrogation. L'échafaud est vision<sup>97</sup>.

Retenons, parmi les termes qui décrivent le choc de la guillotine, celui de « secousse ». On le retrouvera plus loin associé à l'idée d'une rupture des cloisons de l'habitude et de la vie ordinaire, qui ouvre des brèches sur l'inconnu : c'est exactement cela ici, sauf que l'inconnu révélé appartient au monde terrestre – plus loin il s'agira de l'au-delà. La guillotine acquiert déjà une dimension symbolique en un premier sens : elle est l'incarnation, la « concrétion », de quelque chose d'immatériel et d'abstrait, la « loi », et plus précisément la « vindicta », l'instrumentalisation sacrilège de la mort par la loi. C'est la perception de l'incarnation qui suscite les réactions surnaturalisantes : « le plus mystérieux des frissons », soit quelque chose de l'ordre de l'horreur sacrée, et l'hallucination, la vision<sup>98</sup>. La suite du paragraphe détaille la teneur de cette vision :

L'échafaud n'est pas une charpente, l'échafaud n'est pas une machine, l'échafaud n'est pas une mécanique inerte faite de bois, de fer et de cordes. Il semble que ce soit une sorte d'être qui a je ne sais quelle sombre initiative ; on dirait que cette charpente voit, que cette machine entend, que cette mécanique comprend, que ce bois, ce fer et ces cordes veulent. Dans la rêverie affreuse où sa présence jette l'âme, l'échafaud apparaît terrible et se mêlant de ce qu'il fait. L'échafaud est le complice du bourreau ; il dévore ; il mange de la chair, il boit du sang. L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée<sup>99</sup>.

Introduite par un discours de la semblance (« il semble que », « on dirait que »), une deuxième strate de symbolisme se met en place : une image qui est *l'aspect vrai*, entrevu dans

---

<sup>97</sup> *LM*, I, I, 4, Massin XI, p. 64.

<sup>98</sup> Nous rejoignons le commentaire que Didier Philippot donne de ce passage dans *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, p. 148 : « De même que l'immanence naturelle [sur cette notion hugolienne, voir au chapitre 4 de cette thèse les n. 14 p. 200 et 38 p. 207] fait jouer de perpétuelles transfusions entre l'abstrait et le concret, c'est bien la loi, la vindicta, la mort donnée qui s'incarnent, en quelque sorte, dans leur création et leur *symbole*, la guillotine, et qui l'animent d'une vie propre : la puissance hallucinatoire a aussi son origine dans cette « *concrétion* » symbolique ou allégorique de l'abstrait qui transforme l'échafaud en dieu ou en monstre, nimbé d'une aura terrible et sacrée. L'échafaud est vision parce qu'il est en même temps symbole : il n'est pas seulement une charpente et une machine, mais une idée, ou plutôt un « point d'interrogation ». La loi se concrète en monstre ; réciproquement, la guillotine s'abstrait en méditation ».

<sup>99</sup> *LM*, I, I, 4, Massin XI, p. 64.

l'hallucination, de la chose habituellement voilée par ses dehors matériels. Cette image se construit peu à peu, en une personnification progressive qui passe d'abord par les verbes d'une psychologie élémentaire (« voit », « entend », « comprend », « veulent »), puis par ceux d'un métabolisme dévorateur (« il dévore ; il mange de la chair, il boit du sang ») ; avant que le motif métaphorique ne se condense dans des groupes nominaux : « une sorte de monstre », « un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée »<sup>100</sup>. Si ce modèle de la vision soutient lui aussi une pensée de la métaphore comme phénomène littéralisé, réalisé, c'est bien en raison de cette surimpression hallucinatoire d'un *aspect vrai* métaphorique sur l'aspect sensible ordinaire.

C'est à nouveau ce modèle qu'on retrouve à la fin du roman au sujet de la nuit de noces de Marius et Cosette, mais avec une différence intéressante. Vue par « l'œil de la pensée », la nuit de noces apparaît comme la célébration d'un mystère sacré ; mystère joyeux, et non plus douloureux, mais qui n'en suscite pas moins la contemplation :

Un peu après minuit la maison Gillenormand devint un temple.

Ici nous nous arrêtons. Sur le seuil des nuits de noce un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche.

L'âme entre en contemplation devant ce sanctuaire où se fait la célébration de l'amour<sup>101</sup>.

Cette « contemplation » consiste bien dans le dévoilement d'une vérité (l'amour comme réalité sacramentelle) dite dans les termes d'une métaphore filée (« temple », « sanctuaire », « célébration ») ; les époux sont les officiants, « l'amant est prêtre<sup>102</sup> » ; le mystère célébré est celui d'une nouvelle trinité : « L'amour, c'est le creuset sublime où se fait la fusion de l'homme et de la femme ; l'être un, l'être triple, l'être final, la trinité humaine, en sort<sup>103</sup> ». Cette métaphore filée est bien visionnaire, puisque le sacré déborde en lumière dans la nuit :

Il doit y avoir des lueurs au-dessus de ces maisons-là. La joie qu'elles contiennent doit s'échapper à travers les pierres des murs en clarté et rayer vaguement les ténèbres. Il

---

<sup>100</sup> De façon intéressante, tous ces traits (discours de la semblance pour personnifier de façon plus ou moins inquiétante) sont communs avec la vision de cet autre objet symbolique, la trompette du jugement, dont on a étudié plus haut le poème : « Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux, / *Calme*, attendre le souffle immense de l'archange » (l'adjectif que je souligne donne au verbe « attendre » un contenu psychologique au lieu d'une impersonnalité inerte), « Il vivait. // Il semblait un réveil songeant près d'un chevet », « Ce clairon avait l'air de savoir le secret », « Cette gueule, avec l'air d'un redoutable ennui, / Morne s'élargissait sur l'homme et la nature » ; « Toutes les profondeurs des mondes avaient l'air / De méditer, dans l'ombre où l'ombre se répète, / L'heure où l'on entendrait de cette âpre trompette / Un appel aussi long que l'infini, jaillir ». Dans le poème comme dans le passage des *Misérables*, il y a une inquiétude de l'impression incertaine, et un animisme effrayant de la chose visionnée, qui sont la phénoménologie de la révélation terrible.

<sup>101</sup> *LM*, V, VI, 2, Massin XI, p. 948.

<sup>102</sup> *LM*, V, VI, 2, Massin XI, p. 949.

<sup>103</sup> *LM*, V, VI, 2, Massin XI, p. 949.

est impossible que cette fête sacrée et fatale n'envoie pas un rayonnement céleste à l'infini. [...] Un lit nuptial fait dans les ténèbres un coin d'aurore<sup>104</sup>.

Mais de façon inhabituelle, l'essentiel de cette vision est deviné, voire supposé, par le contemplateur, qui maintient le regard humain dans sa finitude charnelle : « S'il était donné à la prunelle de chair de percevoir les visions redoutables et charmantes de la vie supérieure, il est probable qu'on verrait les formes de la nuit, les inconnus ailés, les passants bleus de l'invisible, se pencher, foule de têtes sombres, autour de la maison lumineuse<sup>105</sup> ». La vision est évoquée sur un mode hypothétique : le verbe *devoir* employé en son sens de probabilité, d'autres locutions équivalentes (« il est impossible que... »), servent de support aux énoncés métaphoriques (« La joie qu'elles contiennent doit s'échapper à travers les pierres des murs en clarté et rayer vaguement les ténèbres »).

Cette vision lumineuse fait figure d'exception : dans *Les Misérables* et dans les proses philosophiques périphériques à ce roman, l'ordinaire de la chose vue hallucinée est sombre, et c'est le mal social qui s'y dévoile, comme dans l'exemple de la pyramide entrevue par Valjean et dans celui de la guillotine. Hugo consacre précisément un long paragraphe des « Fleurs » au caractère visionnaire des maux de la société ; dans ces chapitres primitivement écrits pour le livre III, VII des *Misérables* et finalement écartés, il s'agit des prisons, des criminels et des prostituées :

Ces réalités du mal social souterrain ont cela de hideux et d'étrange qu'il est impossible de les regarder longtemps sans croire que c'est un songe. Plus on les étudie, plus elles étonnent. Plus on les touche du doigt, plus on est tenté de dire : cela n'est pas. Elles prennent peu à peu sous l'œil de l'observateur la figure de l'impossible. Leur incohérence avec la nature humaine leur ôte la vraisemblance, elles sont, hélas ! mais à ce degré l'horrible semble absurde, et l'on croit voir des espèces de faits fantômes. L'observation se complique d'effarement. Tout ce dessous de la civilisation s'ébauche au regard du penseur comme une vision. Cela semble fait pour être contemplé, en même temps par Sainte-Foix ivre du fond de la charrette des boueurs, et par Jean du haut de Pathmos. Des formes d'obscurité passent ; il y a un météore, le n° 113 ; on entend l'éclat de rire de Lacenaire dans le cabanon de Bicêtre ; les trousseaux de clefs tintent dans cette ombre comme les clochettes dans la montagne ; des linéaments de caverne se mêlent aux étoiles ; tout flotte, roule, tremble, se dissipe et se reforme ; est-ce de la roche ? est-ce de la fumée ? respirez, vous êtes asphyxié ; si cela tombait sur vous, cela vous écraserait. Des portes s'ouvrent et se ferment avec des refoulements de ténèbres ; on entend grincer des grilles ; des voitures cellulaires partent au grand trot ; on entrevoit des gendarmes ; des guichetiers vont et viennent ; des greffiers tranquilles avec leurs manches de serge, écrivent ; on aperçoit des intérieurs de bureaux, des hommes froids, des juges, des dossiers, des registres ouverts sur des pupitres, des rangées d'in-folio portant des dates et les lettres de l'alphabet, des pieds de tables, de fauteuils et de chaises, parmi lesquels toutes les malédictions et tous les blasphèmes font serpenter leurs flamboiements. On voit des profondeurs ; on entend l'écume d'un torrent vers lequel Mingrat se dirige portant un

---

<sup>104</sup> *LM*, V, VI, 2, Massin XI, p. 948-949.

<sup>105</sup> *LM*, V, VI, 2, Massin XI, p. 949.

sac ; quelque chose passe par un trou du sac, c'est un pied de femme. Le buisson où est caché Papavoine frissonne ; un vent de bouleversement mêle les spectres ; Henriette Cormier joue à la boule avec une tête d'enfant. Un chaos de couteaux qui brillent est lugubrement dominé par deux poteaux rouges ; l'exagération de l'ombre s'ajoute à l'épouvante ; la bestialité des vices se manifeste ; le méchant rugit, l'hypocrite miaule ; les visages humains se dilatent en faces léoparades ; les ivrognes passent en chantant ; on descend de la Courtille, on tombe dans le Cocyte ; on est joyeux ; on valse, on mange, on boit ; Castaing trinque avec les frères Ballet ; les femmes sont décolletées, on a des masques, on soulève le loup pour le baiser ; allons souper, crie une voix, dansons, crie l'autre ; il y a un orchestre ; le rire est immense ; à une extrémité l'archet de Musard, à l'autre le glaive de l'archange ; et l'apocalypse confine au carnaval.

N'est-ce pas redoutable ? avoir cela au-dessous de soi, qu'en dites-vous<sup>106</sup> ?

Dans les premières lignes de ce passage, on retrouve expliqué très exactement le phénomène dont la guillotine était le foyer : un spectacle terrestre s'onirise et se déforme en une hallucination surnaturelle. Et Hugo de développer, d'écrire cette hallucination. Lui donne-t-il un caractère symbolique ? Les images dans ce passage fonctionnent de trois façons différentes. Quelques-unes ne peuvent pas être interprétées comme des ingrédients de l'hallucination, c'est l'hallucination même qu'elles assimilent à une vision surnaturelle : ainsi « le n° 113 » (c'est-à-dire le n° 113 des Galeries du Palais-Royal, où se trouvait un tripot célèbre) est « un météore », – le météore étant chez Hugo le type de la manifestation prodigieuse de la volonté divine<sup>107</sup>. Quelques autres images peuvent à la rigueur être considérées comme des ingrédients de l'hallucination, mais elles sont, plus que des métaphores, des métonymies, là encore pour assimiler l'hallucination à une vision surnaturelle : c'est le cas du Cocyte (non sans valeur analogique toutefois) et surtout du glaive de l'archange. Les métaphores restantes sont bien intégrées à l'hallucination (« est-ce de la roche ? est-ce de la fumée ? », pour caractériser une ombre asphyxiante et écrasante qui elle-même est symbolique ; « toutes les malédictions et tous les blasphèmes font serpenter leurs

---

<sup>106</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 85-86. L'édition Massin donne la leçon « Henriette Cormier », mais il semble s'agir plutôt d'Henriette *Cornier*, meurtrière qui décapita une petite fille en 1825.

<sup>107</sup> Voir par exemple au chapitre II, 1, 13 des *Misérables* : « Dans la bataille de Waterloo, il y a plus que du nuage, il y a du météore. Dieu a passé » (Massin XI, p. 279-280) ; au chapitre IV, XII, 2 du même roman, Grantaire plaisante sur la façon maladroite dont Dieu conduit l'Histoire, à coups d'expédients continuels : « Au moment où l'on s'y attend le moins, Dieu placarde un météore sur la muraille du firmament. Quelque étoile bizarre survient, soulignée par une queue énorme. Et cela fait mourir César. Brutus lui donne un coup de couteau, et Dieu un coup de comète » (Massin XI, p. 770). Le météore hugolien viendrait donc de l'histoire romaine. En ce qui concerne César, les auteurs antiques parlent plutôt de comètes qui auraient *suivi* sa mort pour la déplorer (Virgile, *Géorgiques*, I, v. 488) ou bien d'une comète qui était l'âme déifiée du dictateur (Suétone, *Vie de César*, LXXXVIII ; Ovide, *Métamorphoses*, XV, v. 749). Mais les comètes étaient bien regardées comme des présages (voir par exemple Tibulle, II, 5, v. 71, « *belli mala signa cometen* », « une comète, funeste présage de guerre »), et par la suite on crut souvent qu'elles avaient annoncé des morts importantes (mort d'Attila, de Mahomet, de Philippe-Auguste, d'Henri IV – cette dernière aurait été signalée par la comète de Halley, sur laquelle Hugo écrira un poème en 1874, inséré dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, 1877). Le météore hugolien pourrait venir aussi de l'Apocalypse de Jean, dans laquelle plusieurs astres sont lancés sur la terre (6, 13 ; 8, 8-11 ; etc.).

flamboiements » ; « les visages humains se dilatent en faces léoparades »), et les divers éléments fantasmagoriques ont une signification en partie analogique (l'ombre dans tous ses états : « formes de l'obscurité », « linéaments de caverne [mêlés] aux étoiles », « refoulements de ténèbres », « un vent de bouleversement mêle les spectres »). Toutes ces images se mêlent à des bribes de spectacle réaliste du monde de la pénalité : l'écriture du passage se conforme à cette espèce de poétique de l'hallucination que fixaient les premières lignes. Surtout, on notera le rapprochement explicite et insistant avec le modèle apocalyptique : « effarement », spectacle « fait pour être contemplé [...] par Jean du haut de Pathmos », « apocalypse » qui confine au carnaval. Au moment où il achève *Les Misérables*, il apparaît à Hugo que la vision apocalyptique n'est pas seulement celle qui sonde la nuit hors de la terre, l'abîme de l'énigme métaphysique, comme au livre VI des *Contemplations* : elle peut-être celle où se dévoile la vérité des maux de ce monde, il y a des ténèbres bien assez « effarantes » à explorer dans nos sociétés imparfaites, et c'est pourquoi Hugo ajoute un plus loin dans « Les Fleurs » :

Aucune étude, répétons-le, n'égale en grandeur la contemplation des prodigieux précipices ouverts par le mal dans le genre humain. Qui rêve de les fermer doit oser les sonder. Vol, ignorance, prostitution, misère, autant de lieux de chute, autant d'hiatus vertigineux, autant d'horribles bouches sépulcrales où tombent, neige noire, des millions de vivants. Ces escarpements de l'abîme attirent le penseur. Ils attirent quiconque veut voir les sombres énormités sacrées, quiconque veut voir les cavernes visionnaires pleines des nuées de l'infini, quiconque veut voir les dragons du rêve, quiconque voudrait voir Babylone, quiconque voudrait voir Léviathan, quiconque a les curiosités formidables<sup>108</sup>.

Dans ces dernières lignes qui décrivent poétiquement la voyance, le nom de Babylone (qui est dans l'Apocalypse de Jean cette « prostituée fameuse » symbolique de Rome, on l'a rappelé plus haut), mais aussi sans doute les « dragons du rêve » (il y a un dragon dans l'Apocalypse de Jean, à partir du chapitre 12), et encore le Léviathan, représentant du surnaturel biblique (il est mentionné au livre de Job mais aussi en Isaïe, 27, 1, dans ce qu'on appelle l'« Apocalypse d'Isaïe »), les « sombres énormités sacrées » et les « nuées de l'infini », toutes ces images dessinent le modèle de la vision apocalyptique. On retrouve ces éléments de décor, obscurité, brume et cavernes (voir ici même la n. 69), qui appartiennent à l'abîme métaphysique ; mais qui ici sont transférés aux visions du mal social, pour affirmer l'égale valeur de celles-ci, parce qu'il y a urgence à les embrasser.

Dans une variante intéressante de ce modèle, un élément bien visible de la réalité terrestre sert de point de départ à une hallucination symbolique, mais au lieu de superposer à cet

---

<sup>108</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86. Pour l'étude des métaphores dans ce passage, voir le chapitre 9 p. 529-530 et le chapitre 12 p. 730-731.

élément une image qui dévoilerait son aspect vrai, l'hallucination se sert de cet élément bien visible, le déforme éventuellement, pour en faire l'aspect vrai d'une autre réalité plus abstraite. Dans « Pasteurs et troupeaux », poème du livre V des *Contemplations*, la vision finale du promontoire, sous l'influence de la rencontre antérieure de la petite chevre, se déforme en une hallucination métaphorique :

Et là-bas, devant moi, le vieux gardien pensif,  
De l'écume, du flot, de l'algue, du récif,  
Et des vagues sans trêve et sans fin remuées,  
Le pâtre promontoire au chapeau de nuées,  
S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis  
Et dans l'ascension des nuages bénis  
Regarde se lever la lune triomphale  
Pendant que l'ombre tremble et que l'âtre rafale  
Disperse à tous les vents, avec son souffle amer,  
La laine des moutons sinistres de la mer<sup>109</sup>.

Cette déformation visionnaire permet la mise en regard de deux pasteurs, bergère littérale et pâtre métaphorique, dont l'antithèse (le charmant s'oppose au « sinistre », la jeunesse s'oppose à la vieillesse) est implicitement mais clairement symbolique d'une opposition plus abstraite, biographique et métopoétique : celle de l'innocence et de l'expérience, celle de la poésie d'autrefois et de la poésie d'aujourd'hui, qui se partagent le recueil.

La même variante du modèle se retrouve dans *Les Misérables*, avec cette fois une explicitation du symbolisme de la vision. Le trajet qui conduit Valjean à Arras, au livre VII de la première partie, nous est ainsi raconté :

Que faisait-il pendant ce trajet ? À quoi pensait-il ? Comme le matin, il regardait passer les arbres, les toits de chaume, les champs cultivés et les évanouissements du paysage qui se disloque à chaque coude du chemin. C'est là une contemplation qui suffit quelquefois à l'âme et qui la dispense presque de penser. Voir mille objets pour la première et pour la dernière fois, quoi de plus mélancolique et de plus profond ! Voyager, c'est naître et mourir à chaque instant. Peut-être, dans la région la plus vague de son esprit, faisait-il des rapprochements entre ces horizons changeants et l'existence humaine<sup>110</sup>.

On retrouve ici le terme de contemplation, dans une phrase qui donne à méditer sur les rapports entre vision et pensée : c'est une contemplation « qui suffit quelquefois à l'âme et qui la dispense presque de penser ». En quelque sorte, la vision du paysage se fait *elle-même* et presque *d'elle-même* pensée : *elle-même*, puisqu'elle devient le symbole d'une vérité, en vertu de la métaphore traditionnelle du voyage de la vie (« des rapprochements entre ces horizons changeants et l'existence humaine ») ; *d'elle-même*, l'activité intellectuelle de comparaison

---

<sup>109</sup> *LC*, V, 23, Massin IX, p. 287.

<sup>110</sup> *LM*, I, VII, 5, Massin XI, p. 219.

ayant lieu dans une zone de demi-conscience (« dans la région la plus vague de son esprit »), et si l'âme est « presque dispensée de penser », l'analogie n'est pas loin de s'imposer du dehors. La suite du passage, en développant ces « rapprochements », permet à l'hallucination métaphorique du voyage de la vie de se détacher de son support initial, le voyage réel à travers la campagne, pour prendre son autonomie visionnaire :

Toutes les choses de la vie sont perpétuellement en fuite devant nous. Les obscurcissements et les clartés s'entremêlent : après un éblouissement, une éclipse ; on regarde, on se hâte, on tend les mains pour saisir ce qui se passe ; chaque événement est un tournant de la route ; et tout à coup on est vieux. On sent comme une secousse, tout est noir, on distingue une porte obscure, ce sombre cheval de la vie qui vous traînait s'arrête, et l'on voit quelqu'un de voilé et d'inconnu qui le dételle dans les ténèbres<sup>111</sup>.

Avec le beau finale, peuplé d'archétypes mythiques (la porte obscure, le cheval de la vie, l'être voilé), le regard du songeur a même quitté le visible ordinaire pour s'engager dans les ténèbres de l'au-delà. L'hallucination métaphorique peut donc, à partir d'un spectacle réel, dériver vers l'abîme de l'énigme métaphysique : c'était déjà le cas dans la vision séminale de « La Pente de la rêverie ».

### Visions de l'histoire

Certaines visions de notre corpus ne sont ni hors de la terre, ni greffées sur une chose vue du sensible ordinaire ; elles montrent (souvent sous un aspect symbolique) des choses qui ont été visibles aux yeux de tous autrefois, ou qui le seront un jour, mais qui sont présentement englouties dans l'abîme du passé ou de l'avenir, où seul un regard visionnaire peut les saisir : ce sont les visions de l'histoire. Certaines semblent se dérouler derrière les paupières closes du voyant, mais le plus souvent leur lieu est indéterminé ; en réalité, leur espace distinctif, c'est le temps.

Dans la troisième partie des *Misérables*, Marius, ayant appris du marguillier Mabeuf quel amour lui portait son père, ancien soldat fidèle de Napoléon, réévalue la République et l'Empire, que son grand-père ultra lui avait appris à haïr :

Cette histoire où il venait de mettre les yeux l'effarait.

Le premier effet fut l'éblouissement.

La république, l'empire, n'avaient été pour lui jusqu'alors que des mots monstrueux. La république, une guillotine dans un crépuscule ; l'empire, un sabre dans la nuit. Il venait d'y regarder, et là où il s'attendait à ne trouver qu'un chaos de ténèbres, il avait vu, avec une sorte de surprise inouïe mêlée de crainte et de joie, étinceler des astres, Mirabeau, Vergniaud, Saint-Just, Robespierre, Camille Desmoulins, Danton, et se lever un soleil, Napoléon. Il ne savait où il en était. Il reculait aveuglé de clartés. Peu à peu, l'étonnement passé, il s'accoutuma à ces rayonnements, il considéra les actions sans

---

<sup>111</sup> *LM*, I, VII, 5, Massin XI, p. 219.

vertige, il examina les personnages sans terreur ; la révolution et l'empire se mirent lumineusement en perspective devant sa prunelle visionnaire ; il vit chacun de ces deux groupes d'événements et d'hommes se résumer dans deux faits énormes ; la république dans la souveraineté du droit civique restituée aux masses, l'empire dans la souveraineté de l'idée française imposée à l'Europe ; il vit sortir de la révolution la grande figure du peuple et de l'empire la grande figure de la France. Il se déclara dans sa conscience que tout cela avait été bon<sup>112</sup>.

La pensée de Marius se fait vision ; et cette vision est en grande partie symbolique, – d'un symbolisme métonymique lorsque la république et l'empire apparaissent comme « une guillotine dans un crépuscule » et « un sabre dans la nuit » ; d'un symbolisme métaphorique lorsque au lieu des ténèbres du mal Marius découvre dans la Révolution et l'Empire les astres et le soleil des grands hommes : ces images, déjà présentes à peu près sous leur forme définitive dans la première rédaction du roman, qui remonte aux années 1846-1848, préfigurent la vision finale de *William Shakespeare*, écrite en 1863 ; dans laquelle, toutefois, les génies et Jésus-Christ remplaceront les révolutionnaires et Napoléon, ce dernier, héros de la force, appartenant désormais à la constellation descendante et vouée à la nuit. Au-delà de cet écho dialogique entre la page de 1846-1848 et celle de 1863, la première métaphorise un substrat biblique : du « chaos de ténèbres » aux astres et au soleil qui font déclarer à Marius « que tout cela avait été bon », on reconnaît le schéma de la création du monde dans la Genèse. Ainsi, Hugo ne conçoit pas seulement cette vision dans une relation symbolique avec les événements historiques qu'elle prend pour objet ; en lui faisant rejouer la Genèse, il établit une assimilation métaphorique entre la vision elle-même et l'un de ses comparants mythiques préférés, le *fiat lux*, qui est ici figure d'une découverte de la vérité, comme ailleurs le chemin de Damas<sup>113</sup>. Lorsque Hugo, entre 1860 et 1862, reprend le texte de 1846-1848, il n'a presque rien à ajouter à la vision de Marius proprement dite ; mais au circonstant « devant sa prunelle », il ajoute (comme on l'a déjà vu faire plus haut) l'adjectif « visionnaire », confirmant d'un mot-étendard ce que montrait déjà le premier état du texte. L'espace de la vision reste ici indéterminé, Marius ne semble regarder ni en lui-même ni hors de la terre ; il regarde dans le passé. Toutefois, on n'est pas loin du modèle de la vision intérieure éthique : Marius traverse une crise morale, où il ne s'agit pas pour lui, comme pour Valjean, de choisir

---

<sup>112</sup> *LM*, III, III, 6, Massin XI, p. 470.

<sup>113</sup> Sur la métaphore mythique du *fiat lux* chez Hugo, voir le chap. 13 p. 783-784 et le chap. 14 p. 819-820 et 876. En prêtant cette réévaluation de l'histoire à Marius, Hugo raconte en réalité une étape de son propre cheminement intellectuel, comme il l'avoue d'ailleurs à demi-mot : « un changement extraordinaire se faisait dans ses idées. Les phases de ce changement furent nombreuses et successives. *Comme ceci est l'histoire de beaucoup d'esprits de notre temps*, nous croyons utile de suivre ces phases pas à pas et de les indiquer toutes » (*LM*, III, III, 6, Massin XI, p. 470 ; je souligne). Cette transformation de ses opinions politiques, il la projette dans le symbole du chemin de Damas dans le portrait de saint Paul au chapitre I, II, 2 (§10) de *William Shakespeare*.

un comportement, mais de revoir ses jugements du bien et du mal. Un peu plus loin dans le même chapitre, une belle métaphore paraît décrire le décor symbolique d'une vision intérieure – c'est en réalité une de ces images hésitantes dont on parlait plus haut, sur la frontière entre symbolisme stylistique de l'écrivain et symbolisme pour le sujet diégétique :

chaque jour [Marius] voyait mieux ; et il se mit à gravir lentement, pas à pas, au commencement presque à regret, ensuite avec enivrement et comme attiré par une fascination irrésistible, d'abord les degrés sombres, puis les degrés vaguement éclairés, enfin les degrés lumineux et splendides de l'enthousiasme<sup>114</sup>.

En d'autres passages du roman, ce n'est plus un personnage mais le narrateur lui-même qui aventure dans les profondeurs du temps un regard visionnaire. Cela se produit au chapitre III, VII, 1, l'un des chapitres de discours historico-philosophique, – et chose intéressante, cela surgit du développement d'une longue métaphore filée, celle des mines et des mineurs de la civilisation. Hugo énumère les sapes de divers penseurs, Jean Huss, Luther, Descartes, etc., qui s'étagent les unes au-dessous des autres :

Plus bas, confusément, à la limite qui sépare l'indistinct de l'invisible, on aperçoit d'autres hommes sombres, qui peut-être n'existent pas encore. Ceux d'hier sont des spectres ; ceux de demain sont des larves. L'œil de l'esprit les distingue obscurément. Le travail embryonnaire de l'avenir est une des visions du philosophe.

Un monde dans les limbes à l'état de fœtus, quelle silhouette inouïe<sup>115</sup> !

Comme dans « Les Fleurs », Hugo affirme ici explicitement que la pensée sur les choses terrestres, humaines, sociales, est une voyance, – et puisque cette affirmation vient actualiser en vision une métaphore de la prose historico-philosophique, on est autorisé à tenir cette voyance pour symbolique, et à considérer les métaphores de cette prose comme des transcriptions de visions.

La voyance qui prend pour objet l'histoire se retrouve sans surprise dans la poésie d'épopée historique écrite par Hugo dans les années 1850. Elle est mise en scène, avec quelque surnaturel, dans le poème central de la Première Série de *La Légende des siècles*. Le personnage éponyme du « Satyre », qui chante l'origine du monde et l'histoire des hommes, traduit dans son chant une vision. Lui-même se présente comme un voyant : « moi qui suis / La prunelle effarée au fond des vastes nuits<sup>116</sup> », et il ajoute quelques vers plus loin :

Moi je songe. Je suis l'œil fixe des cavernes.  
Je vois. Olympes bleus et ténébreux Averno,  
Temples, charniers, forêts, cités, aigle, alcyon,  
Sont devant mon regard la même vision.  
Les dieux, les fléaux, ceux d'à présent, ceux d'ensuite,

---

<sup>114</sup> *LM*, III, III, 6, Massin XI, p. 471.

<sup>115</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 532.

<sup>116</sup> *LSI*, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 600.

Traversent ma lueur et sont la même fuite.  
Je suis témoin que tout disparaît<sup>117</sup>.

« Rêveur<sup>118</sup> » au moment de commencer son chant, sa transe visionnaire s'approfondit graduellement. Quand il peint « l'arbre vu du côté des racines, / Le combat souterrain des plantes assassines », on nous dit qu'il « semblait dans l'abîme songer / [...] Il avait l'air de suivre un esprit sous la terre<sup>119</sup> ». Plus loin, le narrateur reprend : « Le sylvain avait fermé les yeux / [...] Sa paupière était close, on eût dit qu'il dormait, / Mais ses cils roux laissaient passer de la lumière<sup>120</sup> » : ici la vision est intérieure. Plus loin encore, elle s'exalte : « Alors il se dressa debout dans le délire / Des rêves, des frissons, des aurores, des cieus, / Avec deux profondeurs splendides dans les yeux<sup>121</sup> », et le narrateur précise : « Il ne les voyait pas [les dieux], quoiqu'il fût devant eux<sup>122</sup> ». En fait, ce qui importe à Hugo dans ce poème, c'est moins de déterminer le milieu exact de l'hallucination, que de la représenter débordant du satyre, se communiquant à ses auditeurs : manière de rêver la poésie comme espace de déploiement visionnaire. La vision du satyre, comme on l'a vu, déborde de son œil en lumière ; elle dessine parfois plus nettement ses motifs dans sa prunelle : « Il ne prononça pas le nom de Prométhée ; / Mais il avait dans l'œil l'éclair du feu volé<sup>123</sup> » ; et à plusieurs reprises, les objets de son hallucination prennent dans son chant une présence sensible : « L'eau perfide sur mer, dans les champs tortueuse, / Sembla dans son prélude errer comme à travers / Les sables, les graviers, l'herbe et les roseaux verts<sup>124</sup> » ; « on voyait s'échapper de sa bouche / Son rêve avec un bruit d'ailes vague et farouche<sup>125</sup> » ; « Et dans le chant du faune on entendait gronder / Tout l'essaim des fléaux furieux qui se lève<sup>126</sup> ». Cette vision qui déborde dans le champ sensoriel des auditeurs paraît émaillée de symboles, qui sont dans le chant du satyre autant de métaphores. C'est bien sous l'aspect d'un essaim qu'on entend gronder les fléaux. De même, le satyre montre « tout le gouffre acharné contre l'âme ; / Les ténèbres croisant leurs funestes rameaux ; / Et la forêt du sort et la meute des maux, / Les

---

<sup>117</sup> *LSI*, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 600.

<sup>118</sup> *LSI*, VIII (poème unique), I, Massin X, p. 591.

<sup>119</sup> *LSI*, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 593, pour cette citation et la précédente.

<sup>120</sup> *LSI*, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 594.

<sup>121</sup> *LSI*, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 595.

<sup>122</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596.

<sup>123</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596.

<sup>124</sup> *LSI*, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 591.

<sup>125</sup> *LSI*, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 593.

<sup>126</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596.

hommes se cachant, les dieux suivant leurs pistes<sup>127</sup> » : cette forêt métaphorique paraît actualisée au moins comme élément (symbolique) de la vision du satyre. Plus loin encore, le personnage déclare : « Je regarde le gland qu'on appelle Aujourd'hui, / J'y vois le chêne<sup>128</sup> » : les verbes de vision utilisés comme support de la métaphore l'actualisent fortement dans ce contexte d'hallucination.

Dans *La Fin de Satan*, la vision de l'histoire s'éloigne du modèle de la vision intérieure pour se rattacher au modèle de la vision deux fois extérieure obscure, – non sans logique, puisque l'histoire qu'explore cette épopée inachevée se déroule tantôt sur terre, tantôt « hors de la terre ». En conclusion du morceau introductif qui raconte la chute de Satan, « *Et nox facta est* », Hugo a inséré quelques vers qui évoquent l'activité poétique elle-même, la méditation du songeur sondant les origines légendaires du monde :

Antres noirs du passé, porches de la durée  
Sans dates, sans rayons, sombre et démesurée,  
Cycles antérieurs à l'homme, chaos, cieux,  
Monde terrible et plein d'êtres mystérieux,  
Ô brume épouvantable où les préadamites  
Apparaissent, debout dans l'ombre sans limites,  
Qui pourrait vous sonder, gouffres, temps inconnus<sup>129</sup> !

La parenté avec la nuit de l'énigme métaphysique est évidente : on a ici le même paysage d'obscurité ou de brume illimitée, le même cadre paradoxal de la vision ; on retrouve également ces motifs affectionnés de Hugo, celui du « porche » et celui de « l'antre » (voir ici même la n. 69), ouvertures sur des enfoncements d'ombre qui effrayent et tentent tout à la fois le regard, et qui font de la contemplation une aventure. Seulement cet espace de vision à la fois possible (« apparaissent ») et impossible (« qui pourrait vous sonder ? »), c'est ici « le passé », « la durée sans dates », les « temps inconnus ». Décidément, la fonction de connaissance chez Hugo est regard, « œil de l'esprit » : tout champ dans lequel elle s'exerce, fût-il aussi aspatial que le temps, devient espace de vision. Dans les vers suivants, l'obscurité se matérialise et le songeur devient fouilleur :

Le penseur qui, pareil aux pauvres, va pieds nus  
Par respect pour Celui qu'on ne voit pas, le mage,  
Fouille la profondeur et l'origine et l'âge,  
Creuse et cherche au-delà des colosses, plus loin  
Que les faits dont le ciel d'à présent est témoin,  
Arrive en pâlisant aux choses soupçonnées,  
Et trouve, en soulevant des ténèbres d'années,

---

<sup>127</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 597.

<sup>128</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 598.

<sup>129</sup> *La Fin de Satan*, « Hors de la terre I », dernière section (hors numérotation ?), Massin X, p. 1626.

Et des couches de jours, de mondes, de néants,  
Les siècles monstres morts sous les siècles géants.  
Et c'est ainsi que songe au fond des nuits le sage  
Dont un reflet d'abîme éclaire le visage<sup>130</sup>.

Devenus amas de décombres par métaphore au second degré, l'obscurité garde cependant sa réalité visuelle, et le « reflet d'abîme » du dernier vers confirme le caractère visionnaire – et extra-terrestre – de la méditation.

### **La plongée du regard hors du réel**

Le modèle de la vision deux fois extérieure se trouve en revanche à l'état pur dans « *Solitudines Cæli* » et dans « Le Seuil du gouffre », les deux ensembles de textes qui devaient constituer le poème *Dieu*, écrits respectivement aux printemps 1855 et 1856 (le premier reçoit à cette date un appréciable complément, les épisodes du Hibou et du Vautour). Le poète y est cet esprit explorateur, « ailé », dont « *Ibo* » dans *Les Contemplations* avait annoncé l'essor : « Et, l'homme, quand il pense, étant ailé, j'eus vite / Franchi l'éther qui s'ouvre à l'essor des esprits<sup>131</sup> ». La grande métaphore-cadre de la pensée-contemplation se complexifie, se mythologise : de simple vision, la méditation devient une aventure épique qui jette l'être tout entier dans l'exploration d'un abîme. L'abîme exploré, c'est bien la nuit de l'au-delà, l'espace du mystère où l'on cherche Dieu ; il a ceci d'original, par rapport aux possibilités présentées dans *Les Contemplations*, qu'il n'est ni absolument opaque, ni tout à fait explorable par l'élan du poète (comme dans « *Ibo* ») : il s'éclaire progressivement, signe d'une progression de l'esprit voyant dans le mystère, mais il ne livre pas pour autant son dernier secret. Surtout, il permet au regard de saisir des images : tous ces points noirs, tous ces oiseaux qui se présentent successivement dans « *Solitudines Cæli* » et qui sont régis, entre autres, par une logique symbolique. Chaque oiseau représente une religion ou une attitude de l'esprit face à la religion<sup>132</sup>, et chaque oiseau est choisi pour son adéquation métaphorique avec ce qu'il doit représenter. La chauve-souris, aveugle, funèbre et de moindre envergure que les autres oiseaux, convient pour Hugo à l'athéisme ; le hibou, oiseau de nuit, convient au scepticisme, etc. Ce symbolisme est parfois explicité, développé et complexifié par le discours des oiseaux eux-mêmes. Ainsi le hibou affirme : « Devant l'âme de tout, hélas, peut-

---

<sup>130</sup> *La Fin de Satan*, « Hors de la terre I », dernière section (hors numérotation ?), Massin X, p. 1626.

<sup>131</sup> « *Solitudines Cæli* », I, Massin IX, p. 415.

<sup>132</sup> L'ordre dans lequel se présentent ces options est un ordre logique, celui d'un progrès dans la vérité, mais aussi sans doute un ordre chronologique (censément), celui d'un progrès en vérité à travers l'histoire des religions : on n'est donc pas très loin des visions de l'histoire.

être absente, / Je suis l'Anxiété lugubre et grandissante ; / Et je serais géant, si je n'étais hibou », et il précise : « Un de mes yeux est foi ; mais l'autre est désespoir<sup>133</sup> ». Il faut cependant remarquer que la logique symbolique se combine avec d'autres logiques. Elle se double d'une logique *discursive*, les oiseaux n'étant pas de muets emblèmes, mais bien des porte-paroles parfois fort prolixes de chaque croyance ; c'est là chose fréquente chez Hugo, le personnage symbolique dit quelque chose à la fois comme symbole et en prenant la parole<sup>134</sup>. Une logique *mythologique* préside aussi au choix et à l'utilisation de ces oiseaux : ils ne sont pas seulement des correspondants métaphoriques des différentes croyances, ils leur sont associés par des traditions légendaires, que Hugo reprend et remanie pour faire des oiseaux des personnages d'histoires. Ainsi, le vautour qui symbolise le paganisme s'avère être le vautour de Prométhée, dans une version du mythe refondue par Hugo :

Je suis le grand vautour béant.  
 J'étais sur la montagne et j'avais un géant.  
 [...] Vous, hommes, votre loi, c'est d'apprendre ; la nôtre,  
 À nous, les becs d'acier, craints même des tombeaux,  
 C'est d'arracher la vie et la chair par lambeaux ;  
 Il faut au dur vautour la proie ensanglantée.  
 La mienne me plaisait ; je mangeais Prométhée ;  
 Quand Orphée apparut, et me dit : Viens. J'allai,  
 Rauque et tout frémissant, vers cet homme étoilé.  
 Il chantait, et son hymne était une prière,  
 Et, lui, marchait devant, et je volais derrière ;  
 Et tout ce que je sais, ténèbres, c'est l'esprit,  
 C'est Orphée au front calme et doux qui me l'apprit<sup>135</sup>.

De façon plus originale encore, l'affinité analogique entre l'aigle, réputé regarder le soleil en face, et Moïse, qui eut seul sur le Sinaï la vision de Dieu, motive à la fois le choix de l'aigle pour représenter le mosaïsme et ce fragment mythique que Hugo ajoute de son propre chef au livre de l'Exode : (c'est l'aigle qui parle)

J'étais près de Moïse alors qu'il s'écriait :  
 – Ô soleil ! nourricier du monde ! anachorète !  
 Seul au fond du grand ciel comme en une retraite !  
 Père de l'aube, roi du jour, maître du feu,  
 Ecarte tes rayons, que je puisse voir Dieu ! –  
 Au pied du Sina sombre, il dit : Qui m'accompagne ?  
 J'ai dit : moi ! J'étais là, quand, montant la montagne,  
 Il s'enfonça, superbe et tremblant à la fois,

---

<sup>133</sup> « *Solitudines Cæli* », II, Massin IX, p. 421.

<sup>134</sup> Prendre la parole étant généralement une façon d'explicitier le symbolisme, mais pas seulement. C'est le cas de l'étoile dans « *Stella* » (*Ch*, VI, 15), des divers objets du sultan dans « *Zim-Zizimi* » (*LS1*, VI, 1), de l'étoile et de la comète dans « *Là-haut* » (*LS2*, XXIV (poème unique)), c'est le cas dans d'autres poèmes encore. Cf. au chapitre 4 la p. 224 et la n. 81.

<sup>135</sup> « *Solitudines Cæli* », IV, Massin IX, p. 436-437.

Dans le nuage plein de foudres et de voix ;  
J'ai suivi le prophète en cette ombre livide...<sup>136</sup>

Ces visions d'oiseaux sont donc symboliques, mais d'un symbolisme complexe. La complexité s'augmente encore de ce que chaque oiseau devient un relais de la vision. Chaque oiseau, comme le poète, est un voyant, un explorateur du gouffre (« Je suis le regardeur formidable du puits<sup>137</sup> », déclare le hibou) ; le discours de chacun est l'occasion de développer de nouvelles visions elles-mêmes chargées de symbolisme : les nombreuses métaphores sont souvent visuellement actualisées par l'utilisation de verbes de vision. Le hibou tâche « d'entrevoir du moins le cadavre Espérance<sup>138</sup> » ; il s'interroge :

Ciel ! Ciel ! de quel cratère  
Du vieux volcan chaos, sous l'énigme englouti,  
Ce monde, éruption sinistre, est-il sorti ?  
Quelqu'un a-t-il soufflé sur ses torrents funèbres  
Pour en faire la pierre énorme des ténèbres ?  
Quelqu'un *l'a-t-il vu* lave avant qu'il fût granit<sup>139</sup> ?

avant de s'exclamer : « Oh ! par moments je crois / Voir pleurer la paupière horrible de l'abîme<sup>140</sup> ». La mythologie mi-héritée mi-personnelle qui se déploie dans le discours des oiseaux suivants a une dimension allégorique et compose elle aussi des visions symboliques. Le corbeau qui représente le zoroastrisme évoque ainsi, au-dessous de l'affrontement éternel d'Ormuzd et d'Ahriman, une hideuse figure :

Sous l'univers, hagard, lié d'un triple nœud,  
Un être, qui ne sait s'il existe, se meut ;  
C'est l'idiot ; le sombre enchaîné de la cave,  
Chaos, s'il est permis de nommer cet esclave.  
[...] Sanglotant au hasard, formidable pleureur,  
Il tord ses deux moignons, ignorance et terreur ;  
Et la pluie éternelle et lugubre l'inonde.  
Il rampe dans un trou, fondrière du monde ;  
Sans yeux, sans pieds, sans voix, mordant et dévoré,  
Se heurtant aux parois des gouffres, effaré  
D'éclairs pleuvant sur lui comme sur une cible,  
Espèce d'affreux tronc ayant pour gaine horrible  
La coque de l'œuf noir d'où l'univers sortit ;  
Son crâne sous le poids du néant s'aplatit ;  
Et l'on voit vaguement tâtonner dans l'informe,  
Au fond de l'infini, ce cul-de-jatte énorme<sup>141</sup>.

---

<sup>136</sup> « *Solitudines Cæli* », v, Massin IX, p. 446.

<sup>137</sup> « *Solitudines Cæli* », II, Massin IX, p. 421.

<sup>138</sup> « *Solitudines Cæli* », II, Massin IX, p. 421.

<sup>139</sup> « *Solitudines Cæli* », II, Massin IX, p. 430. C'est moi qui souligne.

<sup>140</sup> « *Solitudines Cæli* », II, Massin IX, p. 430.

<sup>141</sup> « *Solitudines Cæli* », III, Massin IX, p. 433-434.

Complexifié par la logique mythologique, le symbolisme caractérise à tous les niveaux les visions de « *Solitudines Cæli* ». Il caractérise aussi les visions du « Seuil du gouffre » : dans cet ensemble de textes dont on ignore l'agencement définitif, le poète ailé rencontre

une étrange figure ;  
Un être tout semé de bouches, d'ailes, d'yeux,  
Vivant, presque lugubre et presque radieux.  
Vaste, il volait ; plusieurs des ailes étaient chauves.  
En s'agitant, les cils de ses prunelles fauves  
Jetaient plus de rumeur qu'une troupe d'oiseaux  
Et ses plumes faisaient un bruit de grandes eaux.  
Cauchemar de la chair ou vision d'apôtre,  
Selon qu'il se montrait d'une face ou de l'autre,  
Il semblait une bête ou semblait un esprit.  
Il paraissait, dans l'air où mon vol le surprit,  
Faire de la lumière et faire des ténèbres<sup>142</sup>.

Cette figure donne son nom quelques vers plus loin : « Je suis l'Esprit Humain<sup>143</sup> », mais le poète et le lecteur ont d'abord pu contempler son aspect, assemblage monstrueux d'éléments multiples<sup>144</sup> qui presque tous parlent symboliquement de l'esprit humain (la bouche, l'œil, l'aile, la dualité aile emplumée / aile chauve, lumière / ténèbres) : comme pour la Prière dans « Le Pont », l'apparence est une construction allégorique qui annonce l'identité de l'apparition, ou plutôt qui la donne à deviner à la manière d'une énigme. Cette présentation de soi symbolique et énigmatique se prolonge généreusement dans le discours de l'Esprit Humain (« Je suis une des plumes / De la nuit, sombre oiseau de nue et de rayons, / Noir paon épanoui des constellations<sup>145</sup> »), même une fois qu'il a donné son nom (« Je suis Souffle. Je suis cendre, fumée et flamme<sup>146</sup> », etc.), – désormais sur un mode métaphorique, mais dans ce contexte d'hallucination fantasmagorique, il est difficile de dire si ces métaphores restent pur langage sans actualisation visionnaire, ou si au contraire elles commentent, accompagnent, déterminent une évolution de la vision, – car pour le lecteur, elles ne sont pas plus verbales et ne font pas moins image que les notations descriptives des vers précédents. Le poète compare l'apparition à une « vision d'apôtre » : allusion sans doute au modèle apocalyptique (puisque Hugo suit souvent la tradition qui ne distingue pas entre Jean l'apôtre, l'évangéliste et l'auteur

---

<sup>142</sup> « Le Seuil du gouffre », [L'Esprit humain], Massin X, p. 27-28.

<sup>143</sup> « Le Seuil du gouffre », [L'Esprit humain], Massin X, p. 28.

<sup>144</sup> Sur cette figure semée d'ailes, de bouches et d'yeux, souvent assimilée à « l'ange Légion » (c'est le cas ici : « Mon nom est Légion », Massin X, p. 28) et en même temps inspirée sans doute de la Renommée du chant IV de l'*Énéide*, sur cette figure qui revient plusieurs fois dans l'œuvre de Hugo, toujours plus ou moins symbolique de l'esprit humain, voir le chapitre 11 p. 636-637.

<sup>145</sup> « Le Seuil du gouffre », [L'Esprit humain], Massin X, p. 28.

<sup>146</sup> « Le Seuil du gouffre », [L'Esprit humain], Massin X, p. 28.

de l'Apocalypse, on l'a vu dans *William Shakespeare*) ; de fait, par ses riches visions symboliques dans l'abîme de l'énigme métaphysique, le poème inachevé de *Dieu* est une illustration parfaite du modèle apocalyptique.

Ce modèle de la vision deux fois extérieure, du regard qui franchit le voile du sensible matériel pour se plonger dans les profondeurs du mystère, est également représenté dans *Les Misérables*. Il est même présenté comme une possibilité offerte à tous : lorsque au livre I de la première partie Monseigneur Bienvenu vient assister un condamné à mort, le narrateur raconte :

Cet homme allait mourir désespéré. La mort était pour lui comme un abîme. Debout et frémissant sur ce seuil lugubre, il reculait avec horreur. Il n'était pas assez ignorant pour être absolument indifférent. Sa condamnation, secousse profonde, avait en quelque sorte rompu çà et là autour de lui cette cloison qui nous sépare du mystère des choses et que nous appelons la vie. Il regardait sans cesse au dehors de ce monde par ces brèches fatales, et ne voyait que des ténèbres. L'évêque lui fit voir une clarté<sup>147</sup>.

Le « mystère des choses » nous est voilé par une espèce de « cloison », qui est tout simplement la vie : c'est là une idée riche pour la doctrine de la métaphore. La première expression est suffisamment large pour couvrir non seulement les énigmes de l'au-delà et de la transcendance, mais encore les choses de la vie terrestre, en tant qu'elles ont elles aussi une profondeur à pénétrer, souvent en rapport avec la transcendance ou l'au-delà. La vie atténuée à force d'habitudes tout ce que ces choses peuvent avoir d'énigmatique ou de problématique. Mais il se produit parfois des « secousses », qui ouvrent des « brèches ». « Secousse », c'est un mot qu'on trouvait dans le passage sur la guillotine étudié *supra* ; la guillotine devenue vision pour celui qui se laisse happer par son problème tragique est bien un cas de brèche dans la cloison de la vie ; et cette expérience visionnaire de levée du voile était, comme on l'a vu, une expérience métaphorique. Qu'elle ouvre sur l'au-delà de notre existence matérielle, ou sur des profondeurs de vérité qui au sein même de cette existence nous restent ignorées, la métaphore-vision est apocalyptique au sens littéral du terme : elle lève un voile.

Cependant, s'il est possible de faire entrevoir au condamné à mort une lumière, la vision vraiment révélatrice des mystères de l'au-delà est l'apanage des grands génies. Les derniers chapitres du livre I, I achèvent le portrait de Monseigneur Bienvenu en l'opposant à ces grands révélateurs :

Les spéculations abstruses contiennent du vertige ; rien n'indique qu'il hasardât son esprit dans les apocalypses. L'apôtre peut être hardi, mais l'évêque doit être timide. Il se fût probablement fait scrupule de sonder trop avant de certains problèmes réservés en

---

<sup>147</sup> *LM*, I, 1, 4, Massin XI, p. 63.

quelque sorte aux grands esprits terribles. Il y a de l'horreur sacrée sous les porches de l'énigme ; ces ouvertures sombres sont là béantes, mais quelque chose vous dit, à vous passant de la vie, qu'on n'entre pas. Malheur à qui y pénètre ! Les génies, dans les profondeurs inouïes de l'abstraction et de la spéculation pure, situés pour ainsi dire au-dessus des dogmes, proposent leurs idées à Dieu. Leur prière offre audacieusement la discussion. Leur adoration interroge. Ceci est la religion directe, pleine d'anxiété et de responsabilité pour qui en tente les escarpements<sup>148</sup>.

« Les porches de l'énigme » (toujours la même image, voir la n. 69) sont ici l'équivalent des « brèches » dans la « cloison » de la vie du chapitre I, 1, 4, et de la « fêlure aux réalités faites » de « Saturne » ; la méditation est l'incursion d'un regard dans un espace extérieur obscur. Et si la suite du paragraphe paraît faire de la contemplation une fonction purgée de toute trace sensible (« l'abstraction et la spéculation pure »), l'esquisse d'une image dans les tout derniers mots (« les escarpements ») nous détrompe. Le narrateur poursuit :

La méditation humaine n'a point de limite. À ses risques et périls, elle analyse et creuse son propre éblouissement. [...] Il y a sur la terre des hommes – sont-ce des hommes ? – qui aperçoivent distinctement au fond des horizons du rêve les hauteurs de l'absolu, et qui ont la vision terrible de la montagne infinie<sup>149</sup>.

La méditation est bien vision. Il sera encore question par la suite des « perspectives insondables de l'abstraction », des « précipices de la métaphysique [...], problèmes à pic, épaisseurs sinistres, où se penchent les gigantesques archanges de l'esprit humain ; formidables abîmes que Lucrèce, Manou, saint Paul et Dante contemplent avec cet œil fulgurant qui semble, en regardant fixement l'infini, y faire éclore des étoiles<sup>150</sup> » : finale magnifique, qui suggère un regard assez puissant pour faire jaillir lui-même du visible dans l'invisible. Si donc l'image de l'éblouissement (« analyse et creuse son propre éblouissement ») pouvait laisser craindre un retour du modèle platonicien, du refus de l'image au profit de l'excès de lumière dans la contemplation de Dieu, la suite montre qu'il n'en est rien. En donnant aux idées contemplées l'aspect métaphorique d'une montagne (« la montagne infinie »), le narrateur indique que la vision intellectuelle est susceptible d'images, et qu'elle fonctionne probablement selon un mode symbolique. On est là dans le modèle de la vision prophétique ou apocalyptique par excellence.

Le même paragraphe présente encore une expression intéressante : les grands génies, pour Hugo, « condens[ent] en flamme la lueur des choses<sup>151</sup> ». Pour peu qu'on voie dans cette « lueur des choses » les suggestions symboliques du monde visible, on peut facilement tirer

---

<sup>148</sup> *LM*, I, 1, 14, Massin XI, p. 91.

<sup>149</sup> *LM*, I, 1, 14, Massin XI, p. 91.

<sup>150</sup> *LM*, I, 1, 14, Massin XI, p. 91-92.

<sup>151</sup> *LM*, I, 1, 14, Massin XI, p. 91.

de cette expression quelques-uns des modèles qui donnent un fondement métaphysique à la métaphore : celui de l'universelle analogie, qu'on étudiera dans le chapitre suivant ; celui de la vision hallucinée du réel avec déformation métaphorique, qu'on a déjà étudié ; celui enfin de la vision deux fois extérieure, si les éléments du monde visible servent d'alphabet symbolique aux visions qui surgissent puis se dissipent dans la nuit de l'énigme métaphysique.

La doctrine de la méditation comme vision revient dans *William Shakespeare* dans une version beaucoup plus sombre, qui rappelle celle de la deuxième partie des *Contemplations*. Au livre I, v de *William Shakespeare*, Hugo médite sur un mystère, la création des âmes de génie, et il se trouve un frère de méditation en saint Jérôme, qui s'interrogeait sur l'âme du poète latin Perse. C'est l'occasion pour Hugo d'une digression plus générale sur la méditation du mystère, et sur l'aventure visionnaire qu'elle constitue :

Le mystère sollicite ainsi les contemplateurs.

Ces calculs, presque hagards, de Jérôme, ou d'autres semblables, plus d'un songeur les refait. Ne jamais trouver le point d'arrêt, passer d'une spirale à l'autre comme Archimède, et d'une zone à l'autre comme Alighieri, tomber en voletant dans le puits circulaire, c'est l'éternelle aventure du songeur. Il se heurte à la paroi rigide où glisse le rayon pâle. Il rencontre la certitude parfois comme un obstacle et la clarté parfois comme une crainte. Il passe outre. Il est l'oiseau sous la voûte. C'est terrible. N'importe. On songe<sup>152</sup>.

De nouveau la contemplation devient l'exploration d'un espace, dont la verticalité, la profondeur, l'orientation descendante, est plus que jamais accentuée. L'image sert en effet ici une idée très précise, l'impossibilité d'arriver à une certitude. C'est pourquoi cette version de l'image et de la doctrine n'est pas de celles qui étayent métaphysiquement l'utilisation des métaphores : loin de faire fourmiller les images symboliques, l'espace de la vision est ici un puits muré, dont les parois muettes obligent le penseur à prolonger indéfiniment son exploration. Un peu plus loin dans le chapitre, la doctrine devient plus clémente : ayant donné de nouveaux exemples de mystères, qui sont ainsi commentés : « Vertige. Escarpements. Précipices », Hugo reprend :

Qui regarde trop longtemps dans cette horreur sacrée sent l'immensité lui monter à la tête. Qu'est-ce que la sonde vous rapporte jetée dans ce mystère ? Que voyez-vous ? Les conjectures tremblent, les doctrines frissonnent, les hypothèses flottent ; toute la philosophie humaine vacille à un souffle sombre devant cette ouverture.

L'étendue du possible est en quelque sorte sous vos yeux. Le rêve qu'on a en soi, on le retrouve hors de soi. Tout est indistinct. Des blancheurs confuses se meuvent. Sont-ce des âmes ? On aperçoit dans les profondeurs des passages d'archanges vagues, sera-ce un

---

<sup>152</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 223.

jour des hommes ? Vous vous prenez la tête dans les mains, vous tâchez de voir et de savoir. Vous êtes à la fenêtre dans l'inconnu. De toutes parts les épaisseurs des effets et des causes, amoncelées les unes derrière les autres, vous enveloppent de brume. L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir. Dans ce noir, qui est jusqu'à présent presque toute notre science, l'expérience tâtonne, l'observation guette, la supposition va et vient. Si vous y regardez très souvent, vous devenez *vates*. La vaste méditation religieuse s'empare de vous<sup>153</sup>.

Le motif n'est plus celui de l'oiseau sous la voûte, de l'essor à travers un espace à parcourir, mais celui de l'observation depuis un poste fixe : l'homme à sa fenêtre (« Vous êtes à la fenêtre dans l'inconnu »), qu'on trouvait déjà dans *Les Contemplations* et dans *Les Misérables*<sup>154</sup> ; c'était aussi la situation de départ dans « La Pente de la rêverie ». Si l'espace de la vision paraît plus obscur (« l'homme qui médite vit dans l'obscurité ») et plus insondable, cette obscurité laisse paradoxalement entrevoir plus de choses que le puits muré aux parois vaguement éclairées du paragraphe cité précédemment : « l'étendue du possible » suggère un champ de suppositions qui sont autant de visions. Seulement toutes ces visions sont flottantes, incertaines, confuses. Le modèle de la vision deux fois extérieure rencontre celui de la vision intérieure extériorisée : « Le rêve qu'on a en soi, on le retrouve hors de soi » ; cela aussi suggère une richesse visionnaire plus grande que celle du puits muré. Le paragraphe suivant confirme cette persistance de la vision en renouant explicitement avec le modèle apocalyptique :

Tout homme a en lui son Pathmos. Il est libre d'aller ou de ne point aller sur cet effrayant promontoire de la pensée d'où l'on aperçoit les ténèbres. S'il n'y va point, il reste dans la vie ordinaire, dans la conscience ordinaire, dans la vertu ordinaire, dans la foi ordinaire ou dans le doute ordinaire ; et c'est bien. Pour le repos intérieur, c'est évidemment le mieux. S'il va sur cette cime, il est pris. Les profondes vagues du prodige lui ont apparu. Nul ne voit impunément cet océan-là. Désormais il sera le penseur dilaté, agrandi, mais flottant ; c'est-à-dire le songeur. Il touchera par un point au poète, et par l'autre au prophète. Une certaine quantité de lui appartient maintenant à l'ombre<sup>155</sup>.

Par cette métaphore du Pathmos intérieur, la vision deux fois extérieure, le regard qui sonde la nuit métaphysique, se trouvent ré-intériorisés : la convergence avec le modèle de la vision

---

<sup>153</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 223-224. Voir le commentaire de ce passage dans Didier Philippot, *Hugo et la vaste ouverture du possible : essai sur l'ontologie romantique*, p. 39-40 : Philippot resitue la méditation-vision parmi les modes de l'exploration intellectuelle du possible chez Hugo, et dans sa parenté avec l'hypothèse, la conjecture, ici représentée par « la supposition » qui « va et vient » dans la nuit visionnaire. Nous avons déjà envisagé la possible vertu conjecturale de la métaphore chez Hugo : voir au chapitre 1 la p. 99 et la n. 188.

<sup>154</sup> « Nous sommes accoudés sur notre destinée / [...] Et, par moments, perdus dans les nuits insondables, / Nous voyons s'éclairer de lueurs formidables / La vitre de l'éternité » (*LC*, VI, 14, Massin IX, p. 337). « La philosophie ne doit pas être un simple encorbellement bâti sur le mystère pour le regarder à son aise, sans autre résultat que d'être commode à la curiosité » (*LM*, II, VII, 6, Massin XI, p. 395).

<sup>155</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 224.

intérieure, qu'on pouvait soupçonner dans *Les Contemplations*, est ici explicite et complète<sup>156</sup>. Et si du haut du promontoire de la pensée « l'on aperçoit les ténèbres », l'on aperçoit aussi « les profondes vagues du prodige » : Pathmos, c'est l'éminence sur laquelle l'Apocalypse s'est manifestée. La suite précise le mode paradoxal de révélation de la vérité dans cette obscurité de la vision : « si grand qu'on soit, on ne résout pas le problème. On presse l'abîme de questions. Rien de plus. Quant aux réponses, elles sont là, mais mêlées à l'ombre. Les énormes linéaments des vérités semblent parfois apparaître un instant, puis rentrent et se perdent dans l'absolu<sup>157</sup> ». Dévoilées sur le mode de l'intermittence, de l'éclair bref puis de l'indistinct, les vérités restent des « figures » (d'« énormes linéaments ») qu'une vision tenace peut finir par saisir : voilà qui fonde dans une phénoménologie de la méditation la pratique stylistique de la métaphore, qui consiste souvent à traduire l'abstraction en images, et qui se voit ainsi donner une réalité de vision.

Comme nous l'annoncions en introduction, nous n'avons distingué des modèles de la vision que pour éclairer, avec les convergences, hybridations et reconfigurations de ces modèles, la multiformité de la doctrine visionnaire chez Hugo. Ce qui s'y représente ou modélise comme vision, presque toujours, c'est bien la pensée, dans sa diversité : réflexion des prophètes sur la justice, sur la civilisation, sur Dieu et les fins dernières ; réflexion de toute conscience humaine sur ses droits et ses devoirs, sentiment de sa situation éthique ; réflexion du poète ou du philosophe sur la société, l'histoire, sur l'énigme métaphysique, ou tout simplement sur une chose vue et à partir d'une chose vue. La pensée s'y montre plutôt songerie ou méditation que raisonnement : elle ne chemine pas d'une proposition abstraite à une autre suivant les règles de la bonne logique ; elle considère son objet, se le représente et laisse évoluer librement cette représentation, – elle laisse travailler l'imagination, à moins qu'elle ne s'identifie avec elle. Cette conception de la pensée-vision est une psychologie, assurément, mais elle ne s'y réduit pas, elle est pleinement une métaphysique. La psychologie

---

<sup>156</sup> À la même époque, dans « Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie », Hugo distingue trois regards du poète : l'observation, qui s'applique à l'humanité, l'imagination, qui s'applique à la nature, l'intuition, qui s'applique « au surnaturalisme » (Massin XII, p. 111), et un peu plus loin il fait de l'intuition une vision intérieure : « 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 immense. Le monde ainsi vu est surnaturel en même temps qu'humain, vrai en même temps que divin. Notre conscience semble apostée dans cette obscurité pour donner l'explication. / C'est là ce qu'on nomme l'intuition » (Massin XII, p. 112).

<sup>157</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 224.

hugolienne de la métaphore, en fait, traverse nos trois premiers chapitres, et en plusieurs endroits, nous avons vu qu'elle croisait la métaphysique : parce que Dieu est présent dans l'homme et s'exprime à travers sa conscience, son goût, son imagination, nous l'avons rappelé à propos du modèle prophétique ; mais aussi – détour hugolien capital entre Dieu et l'âme humaine – parce que les visions qui vont nourrir la pensée de l'homme viennent du monde (soit « Dieu dilaté », comme nous le verrons dans le chapitre suivant). Didier Philippot montre, en s'appuyant sur des textes de notre période et des années suivantes (celles des *Travailleurs de la mer* et de *L'Homme qui rit*), que Hugo se fait de la vision une idée émanentiste qui ressemble en plusieurs points à l'émanentisme lucrétien<sup>158</sup> : les images qui envahissent la conscience du voyant émanent des choses mêmes, – ce qui signifie, lorsque ces images sont symboliques, que les métaphores disent la vérité du réel parce qu'elles s'en dégagent, sur le mode de la déformation. La vision de la guillotine dans *Les Misérables* est l'illustration parfaite de cette hypothèse. Mais peut-on en dire autant lorsque le voyant a la vision symbolique de réalités abstraites ? Oui, à condition d'abolir une frontière dont nous montrerons l'abolition dans le chapitre suivant : l'ordre immatériel et au-delà encore l'ordre abstrait ne doivent pas être séparés de l'ordre matériel, il y a analogie et continuité intime entre ces sphères ; ainsi, la nuit de l'énigme qu'explore la contemplation n'est pas une représentation purement subjective, mais bien cette zone à la fois dernière et illimitée de l'infini qui appartient à l'immanence naturelle générale.

---

<sup>158</sup> Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, p. 135-168, en particulier deux sections dont les titres significatifs sont des citations de Hugo : « Les “visions qui sortent de la nature” » (p. 148-157), « “Tous les corps rayonnent leur image” » (p. 157-161).

## Chapitre 4. Métaphysique de la métaphore II

### L'universelle analogie

La métaphore reçoit une consistance métaphysique et un poids ontologique d'une autre idée, distincte de la doctrine de la vision quoique lointainement apparentée à elle : l'idée de l'universelle analogie<sup>1</sup>. Selon cette idée, toutes les choses de l'univers sont reliées les unes aux autres par des relations d'analogie, ces relations pouvant unir, selon les cas, des réalités matérielles entre elles, ou les réalités immatérielles aux réalités matérielles. Dès lors, les métaphores, dans la mesure où elles suivraient ces analogies en quelque sorte inscrites dans la facture du monde, auraient un poids de réalité, une vérité intrinsèque, que leur refuse une conception plus subjectiviste et relativiste de la ressemblance.

Ce thème de l'universelle analogie est extrêmement courant chez les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est une idée commune à un grand nombre des pensées que l'histoire littéraire regroupe sous le nom d'illuminisme<sup>2</sup>, une idée qu'a en particulier popularisée le mystique suédois Swedenborg, penseur des « correspondances », peut-être le plus connu des illuminés, – en tout cas pour Hugo, qui cite de temps à autre son nom comme celui d'un contemplateur ayant succombé au vertige de la contemplation<sup>3</sup>. Swedenborg et d'autres illuminés ont fait des

---

<sup>1</sup> Elle est apparentée à la doctrine de la vision par son origine platonicienne et néoplatonicienne (relayée par l'illuminisme). Pour Platon, les réalités du monde matériel sont des copies de modèles immatériels, les idées ; on peut donc parvenir à la contemplation des idées en commençant par considérer le monde matériel. Cette doctrine est elle-même expliquée dans la *République* par tout un système d'images cohérentes (l'idée du Bien représentée par le soleil, l'allégorie de la caverne, etc.), ce qui a peut-être contribué par la suite à faire recevoir comme une relation d'analogie la relation au départ plus précise et moins poétique de correspondance des choses à leur idéal-modèle. Et si chez Platon le regard peut s'élever de la chose matérielle vers l'idéal-modèle, on entrevoit de même, dans la déformation analogique de cette doctrine, la possibilité pour les choses du monde d'amener l'esprit, par leur symbolisme, à la contemplation intellectuelle.

<sup>2</sup> Comme le rappelle Paul Bénichou : « Ce qu'on appelle l'illuminisme se présente sous des formes apparemment si variées qu'on a peine à le définir dans son ensemble. Au moins peut-on y distinguer une majorité de doctrines ou d'écoles, celle de Swedenborg, celle de Martinez de Pasqually à laquelle se rattache Saint-Martin, celle des quietistes vaudois avec Dutoit-Membrini, qui présentent en commun quelques traits fondamentaux ; à savoir, la croyance en une tradition primitive universelle dont le sens secret demeure réservé aux initiés ; l'importance primordiale attribuée dans cette tradition à la doctrine de la chute originelle, l'existence de la matière étant tenue pour un résultat de cette chute ; l'idée d'une régénération à venir sous forme de réintégration de l'homme dans l'Être premier ; une conception unitaire et analogique de l'univers actuel ; l'institution d'une échelle de puissances intermédiaires entre l'homme et Dieu ; la recherche de manifestations surnaturelles et le penchant à la magie et à la divination. Tel est l'illuminisme mystique ou théosophique, le seul qui nous intéresse ici » (*Le Sacre de l'écrivain* [1973], in *Romantismes français*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, t. 1, p. 93-94).

<sup>3</sup> Swedenborg est ainsi mentionné dans le premier livre des *Misérables* : « monseigneur Bienvenu n'était pas un génie. Il eût redouté ces sublimités d'où quelques-uns, très grands même, comme Swedenborg et Pascal, ont glissé dans la démence » (*LM*, I, I, 14, Massin XI, p. 91). On retrouve le même motif dans *William Shakespeare* : « c'est ainsi qu'on s'en va dans les élargissements sans bornes de la méditation infinie. / Qui y descend est Kant ; qui y tombe est Swedenborg » (*WS*, I, V, 1, Massin XII, p. 224). Et encore dans « *Promontorium Somnii* » : « La

disciples dans la France du début du XIX<sup>e</sup> siècle, leurs idées ont connu une certaine vulgarisation ; plusieurs écrivains en ont été imprégnés, Balzac, Nerval, et bien sûr Baudelaire, dont le célèbre sonnet des « Correspondances » porte mémoire de son intérêt pour la doctrine du mystique suédois. Comme le remarque Paul Bénichou, la métaphysique des correspondances était « pour le poète » un « moyen de s'attribuer une fonction de connaissance, capable de concurrencer et d'éclipser celle du savant positif ; la poésie moderne se prétend par là l'héritière d'un privilège immémorial de la religion : l'intelligence d'une vérité profonde des choses, inaccessible aux moyens bornés de la science<sup>4</sup> ». De façon intéressante, c'est Baudelaire, dans un article de 1861, qui présente Hugo comme la voix poétique par excellence de ces correspondances dont tant de penseurs avaient embrassé la doctrine :

Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de l'*analogie*. Je ne nie pas la valeur de quelques-unes de ses minutieuses découvertes, bien que je croie que son cerveau était trop épris d'exactitude matérielle pour ne pas commettre d'erreurs et pour atteindre d'emblée la certitude morale de l'intuition. Il aurait pu tout aussi précieusement nous révéler tous les excellents poètes dans lesquels l'humanité lisante fait son éducation aussi bien que dans la contemplation de la nature. D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme bien plus grande, nous avait déjà enseigné que *le ciel est un très-grand homme* ; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le *spirituel* comme dans le *naturel*, est significatif, réciproque, converse, *correspondant*. Lavater, limitant au visage de l'homme la démonstration de l'universelle vérité, nous avait traduit le sens spirituel du contour, de la forme, de la dimension. Si nous étendons la démonstration (non seulement nous en avons le droit, mais il nous serait infiniment difficile de faire autrement), nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphique, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté ou la clairvoyance native des âmes. Or qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur ? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores et ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de l'*universelle analogie*, et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs. Maintenant, je demanderai si l'on trouvera, en cherchant minutieusement, non pas dans notre histoire seulement, mais dans l'histoire de tous les peuples, beaucoup de poètes qui soient, comme Victor Hugo, un si magnifique répertoire d'analogies humaines et divines<sup>5</sup>.

Largement diffusée comme l'était cette idée de l'universelle analogie, il aurait été surprenant qu'elle ne se fasse pas une place dans l'œuvre de Hugo, si curieux de tout ce qui

---

rêverie a ses morts, les fous. On rencontre çà et là dans ces obscurités des cadavres d'intelligences, Tasse, Pascal, Swedenborg » (Massin XII, p. 465).

<sup>4</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques* [1988], in *Romantismes français*, t. 2, p. 1273.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, « Victor Hugo », dans *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains (Baudelaire. Écrits sur la littérature*, édition de Jean-Luc Steinmetz, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche Classique », 2005, p. 319-321).

cherchait à rendre compte du « mystère », et qu'on a vu sensible à une autre thématique chère à l'illuminisme, celle de la vision spirituelle. C'est peut-être dans la préface des *Odes* de 1822 qu'on trouve la première trace de la doctrine analogique chez Hugo. « Sous le monde réel, il existe un monde idéal, qui se montre resplendissant à l'œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses<sup>6</sup> », écrit le jeune poète. La phrase reste trop imprécise sur la relation entre monde réel et monde idéal pour qu'on puisse assurer qu'il s'agit d'une relation de correspondance ; c'est néanmoins une interprétation possible, rendue probable peut-être par l'éclairage d'un article d'Alexandre Soumet, publié un an après, en 1823, dans *La Muse française*, et dans lequel les termes du jeune Hugo sont repris quasiment tels quels et expliqués – ou tirés ? – dans le sens du symbolisme :

tout est symbolique aux yeux du poète, et, par un échange continu d'images et de comparaisons, il cherche à retrouver quelques traces de cette langue primitive révélée à l'homme par Dieu même et dont nos langues modernes ne sont qu'une ombre affaiblie. C'est lui qui donne l'innocence aux lis des champs, il prend les ailes de la colombe pour fuir au désert l'injustice des hommes, et il devine que *sous les différents objets dont il est environné il existe autre chose que les objets eux-mêmes*<sup>7</sup>.

Quoi qu'il en soit, il est bien d'autres passages dans l'œuvre de Hugo d'avant l'exil qui expriment sous une forme ou sous une autre l'idée d'universelle analogie. On la trouve en poésie, par exemple dans le poème XIX des *Voix intérieures* (1837), « À un riche » : le poète reproche à ce riche son matérialisme, et lui déclare que les bois qu'il possède appartiennent en réalité bien davantage aux poètes, aux artistes et aux amants :

Pour eux, rien n'est stérile en ces asiles frais.  
 Pour qui les sait cueillir tout a des dons secrets.  
 De partout sort un flot de sagesse abondante.  
 L'esprit qu'a déserté la passion grondante,  
 Médite à l'arbre mort, aux débris du vieux pont.  
 Tout objet dont le bois se compose répond  
 À quelque objet pareil dans la forêt de l'âme.  
 Un feu de pâtre éteint parle à l'amour en flamme.  
 Tout donne des conseils aux penseurs, jeune ou vieux.  
 On se pique aux chardons ainsi qu'aux envieux ;  
 La feuille invite à croître ; et l'onde, en coulant vite,  
 Avertit qu'on se hâte et que l'heure nous quitte.  
 Pour eux rien n'est muet, rien n'est froid, rien n'est mort.  
 Un peu de plume en sang leur éveille un remord ;  
 Les sources sont des pleurs ; la fleur qui boit aux fleuves,  
 Leur dit : Souvenez-vous, ô pauvres âmes veuves<sup>8</sup> !

---

<sup>6</sup> Préface des *Odes et Poésies diverses* (juin 1822), Massin II, p. 5.

<sup>7</sup> *La Muse française*, t. I, p. 296-297, passage cité par Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 42. C'est moi qui souligne.

<sup>8</sup> *Les Voix intérieures*, XIX, Massin V, p. 613. Vers cités par Paul Bénichou dans *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, p. 1275-1276.

Non seulement les réalités naturelles sont dans une relation de correspondance (« répondent à ») avec les réalités morales, mais elles deviennent les éléments d'un code, des hiéroglyphes chargés d'une signification et même déjà d'un message, l'ensemble composant un propos que la nature adresse perpétuellement à l'homme : nous retrouverons dans les œuvres de l'exil cette interprétation de l'idée d'universelle analogie. On peut se demander si ce symbolisme a bien l'existence objective, l'inscription dans la substance de l'être, que suppose la doctrine des correspondances : ce serait adopter l'esprit de Paul Bénichou, qui, dans la section des *Mages romantiques* où il cite ces vers, minimise l'enracinement ontologique des analogies hugoliennes<sup>9</sup>. Mais quelques vers du début du poème plaident pour l'objectivité des correspondances, comme Bénichou le reconnaît du bout des lèvres : les parcs du riche, par leur beauté, sont un « lieu sacré pour qui sait dans l'immense univers, / Dans les prés, dans les eaux et dans les vallons verts, / Retrouver les profils de la face éternelle / Dont le visage humain n'est qu'une ombre charnelle<sup>10</sup> ! » La semblance d'une entité immatérielle supérieure, pour être « retrouvée » dans l'univers, a bien dû y être déposée au moment de sa création.

La prose d'avant l'exil reçoit aussi sa part de cette doctrine de l'analogie. Le genre du récit de voyage permet à Hugo de se poser en observateur des vastes étendues et des replis secrets de la nature, dont il médite l'enseignement. Un passage souvent cité du Voyage en France et en Belgique de 1837 constate les ressemblances naturelles et en tire l'idée d'une continuité, rêvée sous l'espèce de la métamorphose :

Une chose me frappait hier matin, tout en rêvant sur ces vieux boulevards de Montreuil-sur-mer. C'est la manière dont l'être se modifie et se transforme constamment, sans secousse, sans dispartite, et comme il passe d'une région à l'autre avec calme et harmonie. Il change d'existence presque sans changer de forme. Le végétal devient animal sans qu'il y ait un seul anneau rompu dans la chaîne qui commence à la pierre, dont l'homme est le milieu mystérieux, et dont les derniers chaînons, invisibles et impalpables pour nous, remontent jusqu'à Dieu. Le brin d'herbe s'anime et s'enfuit, c'est un lézard ; le roseau vit et glisse à travers l'eau, c'est une anguille ; la branche brune et marbrée du lichen jaune se met à ramper dans les broussailles et devient couleuvre ; les graines de toutes couleurs, mets-leur des ailes, ce sont des mouches ; le pois et la noisette prennent des pattes, voilà des araignées ; le caillou informe et verdâtre, plombé sous le ventre, sort de la mare et se met à sauteler dans le sillon, c'est un crapaud ; la fleur s'envole et devient papillon. La nature entière est ainsi. Toute chose se reflète, en haut dans une plus parfaite, en bas dans une plus grossière, qui lui ressemblent.

---

<sup>9</sup> *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, section « Hugo et le symbole », p. 1273-1278 : Bénichou estime que les affirmations d'universelle analogie chez les romantiques sont surtout doctrinales et qu'elles ne sont pas vérifiées par leur pratique poétique, dans laquelle les similitudes entre une réalité terrestre et une réalité spirituelle ne sont pas les plus fréquentes, et sont de toute façon inventées par le poète, non tirées d'un code préétabli ; au mieux, elles manifesteraient une « foi à la vérité de l'imagination », selon une formule de Pierre Albouy (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 43), et encore, il n'est pas sûr que les poètes romantiques aient vraiment cru recevoir une révélation à travers leur imagination.

<sup>10</sup> *Les Voix intérieures*, XIX, Massin V, p. 611.

Et quel admirable rayonnement de tout vers le centre ! Comme les divers ordres d'êtres créés se superposent et dérivent logiquement l'un de l'autre ! Quel syllogisme que la création ! Où commencent la branche et la racine, l'arbre commence ; où commence la tête, l'animal commence ; où commence le visage, l'homme commence. Ainsi s'engendrent l'un de l'autre, *dans une unité ravissante*, les quatre grands faits qui saisissent le globe, la cristallisation, la végétation, la vie, la pensée<sup>11</sup> !

Significativement, dans le paragraphe qui précède ces lignes, on trouve un autre grand thème dans lequel se décline souvent chez Hugo la doctrine de l'universelle analogie, le thème de la nature-texte :

c'est un beau et glorieux livre que la nature. C'est le plus sublime des psaumes et des cantiques. Heureux qui l'écoute. J'espère que mes enfants le comprendront un jour et qu'ils jouiront religieusement de ces merveilles extérieures qui répondent à la merveille intérieure que Dieu a mise en nous, l'âme. Moi, je ne me lasse pas d'épeler ce grand et ineffable alphabet. Chaque jour il me semble que j'y découvre une lettre nouvelle<sup>12</sup>.

L'assimilation de la nature à un texte ne suffit pas ; mais ici, avec la relation de réponse ou de correspondance entre le monde et l'âme, l'idée d'un symbolisme analogique n'est pas loin d'être explicite. Quelques années plus tard, dans le Voyage aux Pyrénées de 1843, une déclaration de fascination pour le grès amène cette pensée :

Vous savez, mon ami, que, pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création que le contemplateur aperçoit, qui font du grand tout un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété, et qui sont, pour ainsi parler, les racines mêmes de l'être. Ainsi, pour moi, il y a une harmonie entre le chêne et le granit, qui éveillent, l'un dans l'ordre végétal, l'autre dans la région minérale, les mêmes idées que le lion et l'aigle entre les animaux, puissance, grandeur, force, excellence.

Il y a une autre harmonie, plus cachée encore, mais pour moi aussi évidente, entre l'orme et le grès<sup>13</sup>.

L'universelle analogie est ici cantonnée au monde matériel. C'est, on le verra, un premier niveau auquel Hugo attache beaucoup d'importance, et qu'il relie à une pensée de l'unité de la nature, déjà formulée dans les récits de voyage d'avant l'exil (ici « un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété », et le mot « unité » se trouvait dans l'extrait du Voyage en France et en Belgique de 1837 cité ci-dessus).

Car si le thème de l'universelle analogie est un lieu commun au XIX<sup>e</sup> siècle, Hugo a sa manière propre de l'articuler, qu'il nous faudra ici étudier. L'idée se ramifie dans son œuvre en plusieurs branches, qui mêlent leurs rameaux à d'autres conceptions métaphysiques plus

---

<sup>11</sup> Voyage en France et en Belgique de 1837, « Bernay, 5 septembre, 9 heures du matin », Massin V, p. 1307-1308 (c'est moi qui souligne). Passage partiellement cité par Paul Bénichou dans *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, p. 1279.

<sup>12</sup> Voyage en France et en Belgique de 1837, « Bernay, 5 septembre, 9 heures du matin », Massin V, p. 1307.

<sup>13</sup> Voyage aux Pyrénées de 1843, Massin VI, p. 889. Passage cité par Paul Bénichou dans *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, p. 1278-1279.

larges et plus propres au poète : doctrine de l'unité du monde, théisme hugolien, etc. Les deux premières sections de ce chapitre étudieront les deux branches principales de l'universelle analogie hugolienne : la première, plus modeste, d'intention plus scientifique, constate et généralise l'homologie de formes et de lois qui règne dans l'univers ; la seconde, plus théologique, fait de la relation d'analogie une relation de signification et affirme la nature symbolique des réalités visibles. La troisième section étudiera plusieurs conceptions, entre métaphysique et mythe, qui donnent à l'analogie une vérité ontologique plus grande encore, soit qu'elles l'instituent loi d'une évolution des êtres et d'un devenir sotériologique, soit qu'elles la radicalisent dans une continuité, voire une consubstantialité des ordres matériel et spirituel.

## Les homologies de l'unité

Le mot « unité » acquiert chez Hugo, dans la période qui nous intéresse, un contenu philosophique riche et précis : il revient régulièrement pour rassembler et pour nommer certaines propriétés de l'univers qui font sa cohérence et sa cohésion ontologiques ; l'unité est un aspect de ce grand fait métaphysique que Hugo appelle « l'immanence »<sup>14</sup>. Parmi les propriétés en question se trouve l'analogie, qui, dans un premier sens, pourrait aussi bien s'appeler l'homologie<sup>15</sup> : les différents niveaux de l'univers présentent des parentés

---

<sup>14</sup> Voir Yves Gohin, *Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes, 1968 : l'immanence hugolienne est « l'omniprésence de l'infini » qui « commence partout » et « traverse toujours [le fini] » (p. 27), elle est la non-séparation de la nature et de la surnature (ce dernier terme est donc impropre), elle est la présence de Dieu dans l'univers comme l'âme ou le moi de l'homme est présent dans son corps (p. 34). La Création n'est pas un produit terminé mais une action perpétuellement continuée, et en elle se confondent le *poièma* et la *poièsis* (p. 32), – autrement dit, elle est un acte *intransitif* de Dieu, difficilement séparable de lui comme l'acte de danser se sépare difficilement du danseur. On rejoint ainsi le sens le plus ancien du français *immanent*, dont Gohin rappelle qu'il qualifie au XVII<sup>e</sup> siècle les actions « qui demeurent renfermées dans leurs causes » (dictionnaire de Furetière, 1690), et notamment en théologie l'acte par lequel Dieu a engendré le Fils et produit le Saint-Esprit, par opposition à l'acte par lequel il a créé le monde ; Spinoza rompt avec cette orthodoxie en affirmant que Dieu est la cause immanente de tout, donnant à l'adjectif *immanent* son prestige et le liant à la thèse panthéiste (p. 7) ; contre le panthéisme et son interprétation athée, Hugo prend soin de rejeter la proposition « Dieu est tout » et de lui préférer la proposition « tout est Dieu » (p. 34). Yves Gohin écrit p. 28 : « l'abîme sans fond n'aboutit pas à une dispersion sans fin : il recèle une cohérence et une convergence que la science elle-même dévoile chaque jour davantage. On touche ici à l'essentiel de ce que Hugo entend par les mots *immanent* et *immanence*. Il ne se lasse pas d'évoquer l'analogie des lois physiques, la correspondance entre l'infiniment grand et l'infiniment petit, la liaison réciproque de tous les phénomènes, la circulation des corps, des semences, des fluides et des âmes à travers l'univers » : la dernière phrase résume exactement la doctrine hugolienne de l'unité, qui est donc bien un aspect de l'immanence.

<sup>15</sup> On peut distinguer l'analogie et l'homologie comme respectivement une ressemblance ou une équivalence de rapport, d'une part, et une égalité de rapport, d'autre part : celle-ci est plus exacte et mathématique que celle-là. C'est souvent d'homologie qu'il s'agit dans cette première section ; mais Hugo utilise plus volontiers le terme *analogie*.

d'organisation, des identités de structure, qui sont le signe de son unité ; la même énergie créatrice, en s'épanouissant dans tant de productions diverses, revêt des formes identiques ; Dieu se plaît aux analogies autant qu'aux antithèses<sup>16</sup>. Cette homologie des niveaux de l'être, Hugo la constate d'abord (antériorité logique et épistémologique, non chronologique) au sein de l'ordre matériel, et c'est ce constat premier qui l'autorise à la postuler entre l'ordre matériel et l'ordre spirituel.

### Manifestations visibles de l'unité

L'universelle analogie est d'abord chez Hugo un constat. La théorie résulte d'une foule d'observations curieuses au sein du monde visible, récolte de cette activité mi-scientifique mi-poétique qui est l'une des formes de la contemplation : le poète contemplateur, dans le recueil de 1856, se livre à une « étude » attentive de la nature, et ses remarques sur les particularités du monde nourrissent sa méditation<sup>17</sup>. Dans ce recueil, la notion d'« unité » est appelée par le constat des ressemblances formelles entre objets de la création : « Unité » est le titre d'un petit poème qui illustre ce constat, le poème 25 du livre I. Le soleil, « cette fleur des splendeurs infinies », s'y entend dire par l'humble marguerite : « Et moi, j'ai des rayons aussi<sup>18</sup> ! » L'analogie est réversible, le poème en dit les deux aspects : une métaphore au premier vers pose l'avertissement dont la fleur montrera le revers. Et déjà l'on constate qu'une antithèse double l'analogie : Hugo en a choisi les deux termes, « la petite fleur » et « le grand

---

<sup>16</sup> « Napoléon et Wellington. Ce ne sont pas des ennemis, ce sont des contraires. Jamais Dieu, *qui se plaît aux antithèses*, n'a fait un plus saisissant contraste et une confrontation plus extraordinaire » (*LM*, II, I, 16, Massin XI, p. 283-284 ; c'est moi qui souligne). On a déjà rencontré au chapitre 1 (p. 75-78) cette idée, reprise et développée dans *William Shakespeare*, d'un Dieu poète, friand d'antithèses mais aussi d'analogies : Paul Bénichou ne devrait pas, comme il le fait dans *Les Mages romantiques* (« Hugo et le symbole » et « Unité et antithèse », *Romantismes français*, t. 2, p. 1273-1280), accorder une importance supérieure à l'antithèse, alors même qu'il cite des passages qui donnent une importance au moins égale à l'analogie (« Ici [Dieu] travaille par antithèse, là par identité », « La Mer et le Vent », VI, Massin XII, p. 811 ; sur ce texte, voir ici même la n. 48).

<sup>17</sup> Dans le poème 24 du livre III, le poète s'adresse aux arbres : « vous m'avez vu souvent, / Seul dans vos profondeurs, regardant et rêvant. / Vous le savez, la pierre où court un scarabée, / Une humble goutte d'eau de fleur en fleur tombée, / Un nuage, un oiseau, m'occupent tout un jour. / La contemplation m'emplit le cœur d'amour. / Vous m'avez vu cent fois, dans la vallée obscure, / Avec ces mots que dit l'esprit à la nature, / Questionner tout bas vos rameaux palpitants, / Et du même regard poursuivre en même temps, / Pensif, le front baissé, l'œil dans l'herbe profonde, / L'étude d'un atome et l'étude du monde » (*LC*, III, 24, Massin IX, p. 189). « Regardant et rêvant » caractérise avec lucidité une démarche pré-scientifique, – mais pré-scientifique, pour Hugo, en un sens positif : il s'agit, sous la guidée d'une imagination pensive, d'amasser des observations qui pourront peut-être servir la science. Ce regard rêveur prend bien le nom de « contemplation ». Deux vers plus loin, l'idée d'un dialogue entre l'esprit et la nature rejoint davantage le thème du langage symbolique du monde, que nous étudierons *infra*. Mais notons, au dernier vers cité, que « l'étude d'un atome et l'étude du monde » sont menées de front. C'est que l'une et l'autre convergent dans la découverte des analogies ; comme on va le voir, le repérage des homologies de forme dans l'ordre matériel alimente presque toujours la méditation sur l'infiniment grand et l'infiniment petit, d'autant mieux fondés à s'échelonner sans fin qu'ils se reproduisent l'un l'autre.

<sup>18</sup> *LC*, I, 25, Massin IX, p. 105.

astre », pour représenter le très petit et le très grand ; si la correspondance n'est encore posée qu'au sein du monde matériel, la différence d'échelle lui permet déjà d'être verticale. La notion d'« unité » est à nouveau appelée par l'homologie entre objets d'échelles différentes dans une strophe des « Mages » :

L'unité reste, l'aspect change ;  
Pour becqueter le fruit vermeil,  
Les oiseaux volent à l'orange  
Et les comètes au soleil ;  
Tout est l'atome et tout est l'astre ;  
La paille porte, humble pilastre,  
L'épi d'où naissent les cités ;  
La fauvette à la tête blonde  
Dans la goutte d'eau boit un monde...  
Immensités ! Immensités<sup>19</sup> !

L'homologie n'est plus ici une ressemblance formelle, comme il en existait une entre les rayons du soleil et les pétales de la fleur, mais une identité structurelle (et presque déjà une « unité de loi ») : dans les deux cas, un être ailé tend vers une sphère attractive. Ressemblance formelle et identité structurelle ne faisaient qu'un dans les trois strophes précédentes, qui introduisaient le thème de l'unité à partir d'un motif fréquent chez Hugo : « Le noir cromlech, épars dans l'herbe, / Est sur le mont silencieux ; / L'archipel est sur l'eau superbe ; / Les pléiades sont dans les cieux ». Ces trois réalités, nous dit le poète, sont « dans trois langues le même mot », et nous reviendrons donc sur ce passage quand nous étudierons l'universelle analogie comme code de symboles chez Hugo ; remarquons seulement pour l'instant que cette synonymie procède de l'homologie formelle ou structurelle. Le motif de la pléiade cristallise pour Hugo la thématique de l'analogie : on le retrouve au chapitre IV, III, 3 des *Misérables*, « *Foliis ac frondibus* » : « Où finit le télescope, le microscope commence. Lequel des deux a la vue la plus grande ? Choisissez. Une moisissure est une pléiade de fleurs ; une nébuleuse est une fourmilière d'étoiles<sup>20</sup> ». On le retrouve encore dans un passage de « Philosophie » où Hugo s'émerveille du cosmos : « Et tout se dissipe ! Et rien ne se perd ! Où tout cela tombe-t-il ? Où va ce qui s'en va ? Un météore passe ; il a disparu. Où est-il ? Oh ! le ciel est un évanouissement d'astres ; le cimetière est une constellation de tombeaux<sup>21</sup> ».

---

<sup>19</sup> *LC*, VI, 23, VII, Massin IX, p. 364.

<sup>20</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>21</sup> « Philosophie », I, 13, Massin XII, p. 35. Ici le motif emblématique de l'homologie visible est capté par l'analogie entre le matériel et l'immatériel, puisque les tombeaux sont métonymiques des âmes des morts. Cf., dans « *Magnitudo Parvi* », le même vis-à-vis décrit à travers un motif qui est en quelque sorte l'équivalent dynamique de la constellation : « L'étoile voit neiger les âmes dans la tombe, / L'âme verra neiger les astres dans les cieux ! » (*LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 199). Voir ici-même une autre homologie autour de ce motif p. 209.

Dans le passage des *Misérables* comme dans « Les Mages » se confirme la liaison qu'on avait déjà observée dans « Unité » entre le thème de l'homologie formelle et la méditation sur l'infiniment grand et l'infiniment petit. La strophe des « Mages » sur l'unité trouve son prolongement naturel dans une strophe écartelée entre l'infini d'en haut et l'infini d'en bas :

Seul, la nuit, sur la plate-forme,  
Herschell poursuit l'être central  
À travers la lentille énorme,  
Cristallin de l'œil sidéral ;  
Il voit en haut Dieu dans les mondes,  
Tandis que, des hydres profondes  
Scrutant les monstrueux combats,  
Le microscope formidable,  
Plein de l'horreur de l'insondable,  
Regarde l'infini d'en bas<sup>22</sup> !

La métaphore de l'hydre, appliquée aux êtres vivants de l'infiniment petit, transcrit le saisissement du songeur devant cette fraternité des échelles les plus disproportionnées, où se retrouve le même fourmillement de vie, éprouvé comme tératologique. La même image se trouvait déjà dans « Saint-Arnaud », un poème des *Châtiments* : le maréchal de Saint-Arnaud, ministre de la Guerre en 1851, complice du coup d'État, était mort du choléra en 1854 alors qu'il commandait la campagne de Crimée, et Hugo présente cette fin comme un châtement envoyé par Dieu :

L'obscur légion des hydres invisibles,  
L'infiniment petit, rempli d'ailes horribles,  
Accourut ; l'âpre essaim des moucheron, tenant  
Dans un souffle, et qui fait trembler un continent,  
L'atome, monde affreux peuplant l'ombre hagarde,  
Que l'œil du microscope avec effroi regarde,  
Vint, groupe insaisissable et vague où rien ne luit,  
Et plana sur la flotte énorme dans la nuit<sup>23</sup>.

Cette épouvante des mondes et des monstres de l'infiniment petit était promise à développement, dans « Les Mages » comme on l'a vu, mais aussi dans le discours de la chauve-souris de « *Solitudines Cæli* » :

L'infiniment petit contient la grande horreur ;  
L'atome est un bandit qui dévore l'atome ;  
[...] La rosée en sa perle a Typhon et Satan ;  
Ils s'y tordent tous deux à jamais ; l'éphémère  
Est Moloch ; l'infusoire, effroyable chimère,  
Grince, et si le géant pouvait voir l'embryon,  
Le béhémoth fuirait devant le vibrion.

---

<sup>22</sup> *LC*, VI, 23, VII, Massin IX, p. 364.

<sup>23</sup> *Ch*, VII, 16 (dans l'édition de 1870, puisque c'est dans cette édition du recueil que le poème est publié pour la première fois ; mais par la date de son écriture, 1854, il appartient de plein droit à notre corpus). Dans l'édition du Club français du livre, le poème est donné en annexe du recueil : Massin VIII, p. 793.

Le moindre grain de sable est un globe qui roule  
Traînant comme la terre une lugubre foule  
Qui s'abhorre et s'acharne et s'exècre, et sans fin  
Se dévore ; la haine est au fond de la faim.  
La sphère imperceptible à la grande est pareille ;  
Et le songeur entend, quand il penche l'oreille,  
Une rage tigresse et des cris léonins  
Rugir profondément dans ces univers nains<sup>24</sup>.

De façon intéressante, l'analogie entre les échelles ne soutient pas ici l'idée d'« unité » que Hugo développe ailleurs : à cette idée euphorique d'une création cohérente, harmonieuse, qui porte la marque d'un créateur unique, se substitue l'idée inverse, dysphorique, d'un chaos où le retour d'une même violence à tous les niveaux constitue le non-sens, l'absurdité, de l'univers sans Dieu. L'homologie universelle pouvait donc se prêter à des interprétations philosophiques différentes, même si l'une de ces interprétations a très nettement la faveur d'Hugo ; le discours de la chauve-souris, premier d'une longue série, est le moins valable de tous. Ailleurs enfin, le constat de l'analogie entre échelles devient moteur de conjectures et presque source d'arguments. Dans « Philosophie », déployant les prodiges de l'univers pour justifier son théisme, Hugo descend à la fois dans les profondeurs de l'océan et dans celles de l'infinitésimal pour y découvrir les micro-organismes qui bâtissent les continents, foraminifères et polycestinées :

Le foraminifère est-il seul dans ce désert, sous ce lourd suaire de l'océan ? Non. À côté de lui, au-dessous de lui, plus bas que lui, ô descente sans fin de l'échelle des êtres ! ô verticale vertigineuse du précipice Création ! il y a un être, un autre être plus incompréhensible encore, près duquel le foraminifère est un géant. C'est le polycestinée.

On observe le foraminifère, on ne peut que constater le polycestinée.

Et probablement, et à coup sûr, pourrait-on dire, comme le foraminifère est géant pour le polycestinée, il y a plus bas un autre être pour lequel le polycestinée est colosse, et ainsi de suite, ô terreur ! jusqu'à l'épuisement de l'infini.

Telle est la loi, et l'on y frissonne, et l'on s'y perd ; les mites des mites, les poux des poux, la gale de l'acarus, la vermine de la vermine, l'abîme de l'abîme.

Ajoutons ceci : les objets et les êtres ne nous échappent pas moins par leur grandeur que par leur petitesse.

Il n'y a pas que le microscopique qui se dérobe à notre prunelle. Arrivée à de certaines proportions, l'énormité est invisible. L'acarus de l'éléphant ignore l'éléphant ; pour lui, cet animal est un monde. Qui nous dit, à nous, que le monde n'est pas un animal ?

Nul ne peut se pencher sur ces questions sans étourdissement<sup>25</sup>.

Des métaphores très particulières, sans valeur esthétique, mais qui sont l'expression exacte et presque littérale de l'analogie : « les mites des mites », « les poux des poux », « la gale de l'acarus », etc., permettent de dire cette logique de l'homologie descendante, logique de la

---

<sup>24</sup> « *Solitudines Cæli* », I, Massin IX, p. 416.

<sup>25</sup> « Philosophie », I, 5, Massin XII, p. 24-25.

fractale<sup>26</sup>. Et prenant appui sur le constat, la faculté de conjecture s'élanche dans les deux profondeurs, celle de l'infiniment petit, puis celle de l'infiniment grand : « Qui nous dit, à nous, que le monde n'est pas un animal ? » On notera toutefois que Hugo s'attache moins à conclure qu'à soulever des questions, et à en dégager le sentiment qui convient à la finitude humaine devant le prodige : le vertige (« ô verticale vertigineuse du précipice Création ! »), « l'étourdissement ».

Cette dynamique conjecturale<sup>27</sup> ou argumentative de l'analogie – conjecturale quand l'esprit s'interroge, argumentative quand l'esprit affirme – est un trait récurrent de la méditation hugolienne, en vers comme en prose. Dans « Saturne », au livre III des *Contemplations*, le poète explique avoir un jour imaginé que les âmes des défunts « étaient pareils à la mouche ouvrière, / Au vol rayonnant, aux pieds d'or, // Qui visitant les fleurs pleines de chastes gouttes, / Semble une âme visible en ce monde réel<sup>28</sup> » : un détail du monde visible suggère une modélisation hypothétique pour un phénomène immatériel. Dans la deuxième partie de « Philosophie », Hugo prétend « établ[ir] l'Âme<sup>29</sup> » :

Prenons un exemple dans la réalité palpable. Le monde visible est la manifestation symbolique du monde immatériel. Il nous éclaire par analogie.

Regardez la plante : elle a deux modes de vivre ; la fleur a un moi périssable, la racine a un moi persistant. Peut-être sommes-nous ainsi, et avons-nous aussi quelque part un moi latent, source et foyer de nos existences successives, racine de nos épanouissements alternatifs, âme centrale qu'après chacune de nos morts nous retrouvons dans les profondeurs de l'infini. C'est là, s'il y a quelque fondement à cette hypothèse, c'est là que gît et que nous attend la conscience collective de toutes nos vies distinctes, et l'unité réelle de notre moi<sup>30</sup>.

Sans surprise, la conjecture analogique nous fait anticiper sur les parallélismes du matériel et de l'immatériel, puisqu'il s'agit de deviner l'inconnu par le connu ; en outre, avec l'idée d'une « manifestation symbolique », nous touchons déjà à une version plus forte de la doctrine analogique, qui implique une intention de communication de la part d'une entité supérieure (voir *infra*). On retrouve un transfert de vérité du monde visible au monde invisible dans un passage de *William Shakespeare*, cette fois sur le mode affirmatif et argumentatif : « Pourquoi pas de grandes âmes dans l'humanité, comme de grands arbres dans la forêt, comme de grandes cimes sur l'horizon ? On voit les grandes âmes comme on voit les grandes

---

<sup>26</sup> *Fractale* est le nom donné en 1975 par le mathématicien Benoît Mandelbrot à une figure qui reproduit en chacun de ses éléments son schéma d'ensemble, et cela sur un nombre infini d'échelles. Il existe dans la nature des fractales imparfaites, par exemple la forme du chou romanesco.

<sup>27</sup> Sur le lien entre conjecture et analogie, voir le chapitre 1 p. 99 et la n. 153 du chapitre 3 (p. 192).

<sup>28</sup> *LC*, III, 3, II, Massin IX, p. 158.

<sup>29</sup> Note de Hugo sur la couverture du dossier, datée du 14 août 1860. « Philosophie », Massin XII, p. 13.

<sup>30</sup> « Philosophie », II, Massin XII, p. 51.

montagnes. Donc, elles sont<sup>31</sup> ». Quelques années après « Philosophie » et *William Shakespeare*, les suppositions rêveuses de Gilliatt sur la faune invisible de l'air extrapoleront analogiquement sa connaissance de la faune marine<sup>32</sup>.

Au-delà de ces transferts du connu à l'inconnu, la moindre ressemblance que Hugo perçoit (et il en perçoit beaucoup), il la relève gravement comme curieuse, peut-être intentionnelle, peut-être significative. C'est par exemple, dans « Philosophie », ce rapprochement doublé d'une antithèse, à propos de la pluie d'animalcules qui se sédimente au fond des mers : « Analogies vertigineuses ! il neige sur le haut des montagnes, il pleut sur le fond de l'océan. Seulement, ce qui neige au haut des montagnes, c'est de la mort ; ce qui pleut au fond de la mer, c'est de la vie<sup>33</sup> ». C'est encore, dans *William Shakespeare*, cette notation de fantaisie : « Voir Londres est un saisissement. C'est une rumeur sous une fumée. Analogie mystérieuse ; la rumeur est la fumée du bruit<sup>34</sup> ». Ou dans le même essai, scrutant des profondeurs de mystère plus grandes, ces méditations sur la correspondance des événements simultanés :

Quelle est cette naissance d'Alexandre dans la nuit où est brûlé le temple d'Éphèse ? Quel lien entre ce temple et cet homme ? Est-ce l'esprit conquérant et rayonnant de l'Europe qui, détruit sous la forme chef-d'œuvre, reparaît sous la forme héros ? Car n'oubliez pas que Ctésiphon est l'architecte grec du temple d'Éphèse. Nous signalions tout à l'heure la disparition simultanée de Shakespeare et de Cervantes. En voici une autre, non moins surprenante. Le jour où Diogène meurt à Corinthe, Alexandre meurt à Babylone. Ces deux cyniques, l'un du haillon, l'autre de l'épée, s'en vont ensemble, et Diogène, avide de jouir de l'immense lumière inconnue, va encore une fois dire à Alexandre : *Retire-toi de mon soleil*<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 224.

<sup>32</sup> « De ce qu'il lui était arrivé plusieurs fois de trouver dans de l'eau de mer parfaitement limpide d'assez gros animaux inattendus, de formes diverses, de l'espèce méduse, qui, hors de l'eau, ressemblaient à du cristal mou, et qui, rejetés dans l'eau, s'y confondaient avec leur milieu, par l'identité de diaphanéité et de couleur, au point d'y disparaître, il concluait que, puisque des transparences vivantes habitaient l'eau, d'autres transparences, également vivantes, pouvaient bien habiter l'air. [...] *L'analogie* indique que l'air doit avoir ses poissons comme la mer a les siens » (*Les Travailleurs de la mer*, 1866, I, 1, 7, Massin XII, p. 569-570). Sur ce passage et plus généralement sur la conjecture analogique chez Hugo, voir Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 80-84 : ce qui semble « un mode de raisonnement primitif, poétique, préscientifique » (p. 82) est en fait admis par des naturalistes, comme Charles Bonnet (1720-1793, genevois), descripteur des polypes qui a pu inspirer Hugo : Charles Bonnet marque les limites de l'analogie (elle est prise en défaut par certains phénomènes inouïs) et en même temps il l'exalte comme « l'un des flambeaux de la physique » (Bonnet, *Contemplation de la nature* [1764], Neuchâtel, S. Fauche, 1781, p. 348) ; les pré-supposés de ce mode de raisonnement « semblent emprunter à la vulgate leibnizienne à la fois l'idée de la prévoyance créatrice, celle de la diversité infinie de la nature, et surtout celle de sa plénitude », c'est-à-dire que « tout le possible est appelé à l'existence ; tout est, tout est plein, il n'y a pas de lacune dans la nature » (p. 83).

<sup>33</sup> « Philosophie », I, 5, Massin XII, p. 23.

<sup>34</sup> *WS*, I, 1, 3, §3, Massin XII, p. 160.

<sup>35</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 223.

Ici encore se mêlent, à des doses difficiles à préciser, la confiance grave dans les vertus heuristiques de l'analogie, et la tendance fantaisiste, mise en appétit par la possibilité d'un bon mot métaphorique (« encore une fois dire à Alexandre : *Retire-toi de mon soleil* »). La poésie semble pour Hugo un espace d'audace plus grande dans l'interprétation des homologies, un espace où l'écart se réduit entre la fantaisie et le sérieux : le martinet du poème III, 8 des *Contemplations* déclare : « Tout est plein de jour, même la nuit ; / Et tout ce qui travaille, éclaire, aime ou détruit, / A des rayons : la roue au dur moyeu, l'étoile, / La fleur, et l'araignée au centre de sa toile<sup>36</sup> ». Analogie multiple dans l'ordre matériel, qui est censée appuyer une vérité sur l'immatériel, par un nouveau saut du visible à l'invisible, avec non pas une mais deux médiations de ressemblance : les objets à structure rayonnante reflètent le rayonnement de la lumière, qui lui-même reflète le rayonnement de vérité contenu en toutes choses.

### **Unité de loi et identités de phénomène entre l'ordre matériel et l'ordre spirituel**

Les homologies constatables dans l'ordre matériel fondent donc une théorie de « l'unité » du monde, que Hugo étend à la sphère immatérielle : d'autres analogies, désormais moins constatées que postulées, relieront le monde physique au monde spirituel, à la fois intellectuel et moral. Ainsi étendue, l'idée se formule dans des expressions nouvelles. Il n'est plus seulement question d'« unité », mais d'« unité de loi », comme dans une phrase de *William Shakespeare* où cette théorie est explicitée comme elle l'est rarement, puis appliquée à l'un de ses lieux habituels, l'analogie entre la nature et l'art : « Il ne saurait y avoir deux lois ; l'unité de loi résulte de l'unité d'essence ; nature et art sont les deux versants d'un même fait. [...] la loi de l'un est la loi de l'autre<sup>37</sup> ». « Unité de loi » et « unité d'essence » semblent les deux sous-concepts fondamentaux de la doctrine qui dans *Les Contemplations* avait nom « unité ». La phrase de *William Shakespeare* fournit dans l'articulation de ces deux concepts l'explication et la justification de cette doctrine : étant créé comme un seul être, d'un bloc et par une unique impulsion créatrice, sans séparation entre le matériel et l'immatériel<sup>38</sup>,

---

<sup>36</sup> *LC*, III, 8, Massin IX, p. 164.

<sup>37</sup> *WS*, I, III, 2, Massin XII, p. 195.

<sup>38</sup> La nature n'admet vraiment aucun au-delà : Hugo l'explique au début de « Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie » : « Humanité, Nature, Surnaturalisme. À proprement parler, ces trois ordres de faits sont trois aspects divers du même phénomène. L'humanité dont nous sommes, la nature qui nous enveloppe, le surnaturalisme qui nous enferme en attendant qu'il nous délivre, sont trois sphères concentriques ayant la même âme, Dieu. / Ces trois sphères, car c'est là le vaste amalgame, se pénètrent et se confondent, et sont l'unité. Un prodige entre dans l'autre. Une de ces sphères n'a pas un rayon qui ne soit la tige ou le prolongement du rayon

l'univers présente de l'une à l'autre de ses parties une régularité parfaite. Parler de « loi » situe le propos à un niveau d'abstraction et de généralité plus haut que celui auquel les ressemblances de forme et de structure maintenaient Hugo. Ce dernier utilise volontiers un autre terme du vocabulaire philosophique technique et abstrait, celui de « phénomène » : telle chose est « le même phénomène » que telle autre. « Unité de loi », « même phénomène », d'autres expressions encore, plus ponctuelles (l'« adéquation », qu'on rencontrera dans un passage des « Traducteurs » ; la « promiscuité », dans un passage des *Misérables*, au chapitre « *Foliis ac frondibus* », qu'on étudiera en détail), viennent qualifier les cas d'analogie entre le matériel et le spirituel. Ces cas, en réalité, sont peu nombreux : quelques thèmes récurrents, substance illustrative de cette doctrine, vont et viennent à travers notre corpus, jamais réunis, dans une œuvre qui à aucun moment ne systématise vraiment sa théorie de l'unité.

### a) La gravitation

Plus tôt au XIX<sup>e</sup> siècle, un penseur avait déjà mis l'analogie entre l'ordre matériel et l'ordre spirituel au centre de son système du monde. Charles Fourier avait affirmé dès 1808, dans sa *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, l'« unité du système de mouvement pour le monde matériel et spirituel » ; et le principe analogique, fondateur de cette unité, était élevé au rang de science : « Ainsi fut découvert une nouvelle science fixe : l'analogie des quatre mouvements matériel, organique, animal et social, ou analogie des modifications de la matière avec la théorie mathématique des passions de l'homme et des animaux<sup>39</sup> ». Cette découverte, Fourier y parvint en méditant sur une loi physique, la loi de gravitation universelle établie par Newton, et en y reconnaissant le versant matériel d'une loi bien plus large, loi d'« attraction passionnée » qui selon lui régissait le monde moral aussi bien que le monde physique. De là toute une cosmologie anthropomorphique, et toute une « science » de la société visant à lui faire trouver l'harmonie au sens où un système planétaire en équilibre est harmonieux. Hugo a forcément eu connaissance des idées de Charles Fourier, et elles l'ont de toute évidence marqué. L'expression « unité de loi » pourrait bien lui avoir été inspirée par l'esprit, si ce n'est la lettre, de « l'unité du système de mouvement » postulée par Fourier. Plusieurs des cas d'analogie que nous allons étudier sont des correspondances

---

de l'autre sphère. Nous les distinguons parce que notre compréhension, étant successive, a besoin de division. Tout à la fois ne nous est pas possible. L'incommensurable synthèse cosmique nous surcharge et nous accable » (Massin XII, p. 112). C'est « l'immanence », étudiée par Yves Gohin : voir ici même la note 14.

<sup>39</sup> Fourier, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, Leipzig [Lyon], 1808, Discours préliminaire, p. 20-21 ; cité par Paul Bénichou dans *Le Temps des prophètes* [1977], in *Romantismes français*, t. 1, p. 671.

entre la physique, voire la cosmologie, et le domaine moral, qui rappellent le système du monde de Fourier. Mais d'importantes différences doivent être soulignées. D'abord, Fourier conclut et systématise ; Hugo, lui, affirme sans systématiser, ni démontrer, ni approfondir. Ses affirmations conjuguent le ton de l'évidence avec une certaine désinvolture, celle des assertions auxquelles on ne tient pas absolument, et qui ne sont pas le cœur du propos. Peut-être doivent-elles valoir, malgré leur formulation positive, comme autant de propositions, de coups de sonde dans le mystère. En outre, là où le système de Fourier projette généreusement des notions morales et spirituelles sur les phénomènes cosmiques (c'est la gravitation newtonienne qui est un cas d'« attraction passionnée », et non les affections humaines qui sont un cas d'attraction newtonienne), Hugo a le plus souvent procédé dans le sens inverse : il a tiré argument des phénomènes physiques pour affirmer des lois du monde moral.

C'est ainsi qu'il procède lorsqu'il donne sa propre interprétation analogique de la loi de gravitation. On en trouve dans *Napoléon le Petit* une première occurrence, plus humoristique que sérieuse :

De certains côtés de la nature humaine produisent toute une espèce de personnages dont il est le centre naturel et qui se groupent nécessairement autour de lui selon cette mystérieuse loi de gravitation qui ne régit pas moins l'être moral que l'atome cosmique. Pour entreprendre « l'acte du 2 décembre », pour l'exécuter et pour le compléter, il lui fallait de ces hommes ; il en eut. Aujourd'hui il en est environné, ces hommes lui font cour et cortège ; ils mêlent leur rayonnement au sien. À de certaines époques de l'histoire, il y a des pléiades de grands hommes ; à d'autres époques, il y a des pléiades de chenapans<sup>40</sup>.

Certes, elle est burlesque, cette image des « pléiades de chenapans », et le même motif reçoit le même traitement comique au début des *Misérables*<sup>41</sup>. Pourtant, on ne peut ignorer la mention de « cette mystérieuse loi de gravitation qui ne régit pas moins l'être moral que l'atome cosmique » ; l'adjectif « mystérieux », employé par Hugo, signale le sérieux du long groupe nominal. Ce thème de la gravitation dans le monde moral revient à deux reprises dans *Les Misérables* avec une profondeur métaphysique plus grande. Au livre I de la deuxième partie, consacré à Waterloo, Hugo déclare que l'échec de Napoléon était une décision de Dieu, et il explique :

L'excessive pesanteur de cet homme dans la destinée humaine troublait l'équilibre. Cet individu comptait à lui seul plus que le groupe universel. Ces pléthores de toute la

---

<sup>40</sup> *N le P*, I, 6, Massin VIII, p. 426.

<sup>41</sup> Au sujet des « évêques bien en cour », le narrateur explique : « Gens en crédit qu'ils sont, ils font pleuvoir autour d'eux, sur les empressés et les favorisés, et sur toute cette jeunesse qui sait plaire, les grasses paroisses, les prébendes, les archidiaconats, les aumôneries, et les fonctions cathédrales, en attendant les dignités épiscopales. En avançant eux-mêmes, ils font progresser leurs satellites ; c'est tout un système solaire en marche. Leur rayonnement empourpre leur suite. » *LM*, I, 1, 12, Massin XI, p. 87.

vitalité humaine concentrée dans une seule tête, le monde montant au cerveau d'un homme, cela serait mortel à la civilisation si cela durait. Le moment était venu pour l'incorruptible équité suprême d'aviser. Probablement les principes et les éléments, d'où dépendent les gravitations régulières dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel, se plaignaient. Le sang qui fume, le trop-plein des cimetières, les mères en larmes, ce sont des plaidoyers redoutables. Il y a, quand la terre souffre d'une surcharge, de mystérieux gémissements de l'ombre, que l'abîme entend<sup>42</sup>.

L'idée que la gravitation est une loi du monde spirituel aussi bien que du monde matériel est introduite presque comme allant de soi, dans une relative qui la présuppose plus qu'elle ne la pose (« d'où dépendent les gravitations régulières dans l'ordre moral comme dans l'ordre matériel »), et dans une phrase à la fois saisissante et assez obscure par sa personnification des notions de métaphysique les plus abstraites (« les principes et les éléments [...] se plaignaient ») : manière assez typique d'une certaine écriture philosophique hugolienne, qui ne se soucie pas de démontrer, parce qu'elle cherche au fond à effleurer le mystère des choses en sachant qu'elle ne peut l'abolir. Cet impressionnisme philosophique n'empêche pas la clarté du schéma que Hugo présente ici. Le domaine auquel l'idée de gravitation est analogiquement appliquée est à la fois celui de la vie morale et celui de la destinée, unifiés selon une logique mythique qui attribue à l'agir et au pâtre humains une influence sur le surgissement des événements. La loi de gravitation intéresse ici Hugo non pour le phénomène d'attraction et de solidarité d'un système d'astres, comme c'était le cas dans le passage de *Napoléon le Petit*, mais pour les phénomènes de « pesanteur » et d'« équilibre » : l'équilibre dans la sphère morale, c'est la justice, qu'un Dieu baptisé pour l'occasion « incorruptible équité suprême » est chargé de maintenir ; la parenté étymologique et la paronymie d'« équilibre » et « équité » paraissent avoir incliné l'imagination philosophique d'Hugo à cette équivalence. Cette interprétation analogique de la gravitation revient plus loin dans le roman : le dernier chapitre du livre consacré à l'argot affirme que « l'éclosion prochaine du bonheur universel » « est un phénomène divinement fatal » et ajoute : « D'immenses poussées d'ensemble régissent les faits humains et les amènent tous dans un temps donné à l'état logique, c'est-à-dire à l'équilibre, c'est-à-dire à l'équité<sup>43</sup> ». Penser l'équité comme état d'équilibre permet au progressisme hugolien d'adopter une représentation déterministe et mécaniste de l'histoire qui fonde sa confiance, son optimisme.

---

<sup>42</sup> *LM*, II, I, 9, Massin XI, p. 273.

<sup>43</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 710.

On retrouve ici et là dans les proses philosophiques des années 1863-1864 l'équivalence analogique de l'équilibre et de l'équité<sup>44</sup>. Plus digne d'intérêt est un passage de *William Shakespeare* dans lequel cette équivalence se complète d'un troisième terme, l'équation. C'est juste après la phrase que nous avons citée plus haut, dans laquelle Hugo énonce son principe de « l'unité de loi » et en déduit l'analogie de l'art et de la nature. On est au début du livre « L'Art et la Science », dans lequel Hugo va affirmer une opposition fondamentale à ses yeux, entre la progressivité de la science et la non-progressivité de l'art ; mais Hugo tient d'abord à souligner tout ce qu'il y a de commun entre ces deux activités de l'esprit humain. Il commence, comme on l'a dit, par tirer de l'unité de loi l'analogie entre la nature, qu'étudie la science, et l'art. Puis dans les phrases suivantes, il revient au même but – parenté de l'art et de la science – par *un autre chemin*, mais qui *lui aussi* illustre l'unité de loi : l'art et la science sont deux activités de « l'ordre intellectuel », elles obéissent donc toutes deux à une loi de cet ordre qui a sa correspondance dans les ordres matériel et moral – c'est l'analogie de l'équilibre, de l'équité et de l'équation : « Tout étant équité dans l'ordre moral et équilibre dans l'ordre matériel, tout est équation dans l'ordre intellectuel<sup>45</sup> ». « Tout est équation », c'est-à-dire que tout est mathématique dans l'art comme dans la science. Hugo en donne un exemple curieux – une réflexion très générale sur l'art qu'il habille pour l'occasion d'une formalisation mathématique :

Le binôme, cette merveille ajustable à tout, n'est pas moins inclus dans la poésie que dans l'algèbre. La nature, plus l'humanité, élevées à la seconde puissance, donnent l'art. Voilà le binôme intellectuel. Maintenant remplacez cet A + B par le chiffre spécial à chaque grand artiste et à chaque grand poète, et vous aurez, dans sa physionomie multiple et dans son total rigoureux, chacune des créations de l'esprit humain<sup>46</sup>.

Et Hugo fait alors revenir le nom de ce principe métaphysique dont il a redoublé l'application :

---

<sup>44</sup> Dans « La Civilisation », Hugo fait suivre un exposé des différents états de civilisation à la surface du globe par cette réflexion : « Mettre de niveau toutes ces inégalités de civilisation, et les élever au plus haut point de l'étiage humain, marqué par ce mot : JUSTICE, il n'y a pas de labeur plus formidable et de mission plus douce. / Aidons qui fait ce labeur, envions qui a cette mission qui nivelle des inégalités, abolit des iniquités. *Justice, c'est équilibre* » (Massin XII, p. 425 ; c'est moi qui souligne). Il semble que la métaphore matérielle « mettre de niveau » ait irrésistiblement appelé l'image de l'équilibre, au prix d'une espèce de maladresse logique (ce qui est équilibre, ce n'est pas la justice que l'on cherche à instaurer *dans* les différents pays, c'est l'égalité en fait de justice que l'on veut instaurer *entre* les pays, et cette égalité, il est dommage de la mettre sous le mot « justice » après avoir d'abord pris ce mot dans un sens plus intéressant). À l'origine de l'association hugolienne équilibre-équité, avant même la doctrine de l'unité, il y a la paronomase et l'étymologie commune (sur l'étymologie cause d'assimilations métaphoriques, voir le chapitre 5 p. 280-285), qui dictent parfois seules la réunion des deux mots dans une même phrase : ainsi, dans « Les Génies appartenant au peuple », à propos des artistes indifférents au mal : « Quoi ! c'est la sagesse d'ignorer la justice ! quoi, pour conserver l'équilibre, oublier l'équité ! » (Massin XII, p. 443).

<sup>45</sup> *WS*, I, III, 2, Massin XII, p. 195.

<sup>46</sup> *WS*, I, III, 2, Massin XII, p. 195.

La variété des chefs-d'œuvre résultant de l'unité de loi, quoi de plus beau ? La poésie comme la science a une racine abstraite ; la science sort de là chef-d'œuvre de métal, de bois, de feu ou d'air, machine, navire, locomotive, aéroscaphe ; la poésie sort de là chef-d'œuvre de chair et d'os, *Illiade*, *Cantique des Cantiques*, *Romancero*, *Divine Comédie*, *Macbeth*<sup>47</sup>.

Il y a ainsi pour Hugo une tension et en même temps un lien merveilleux entre l'unité et la variété, cette autre donnée fondamentale de sa métaphysique et (peut-être d'abord) de son esthétique. On l'a vu, dans ce passage difficile à débrouiller, l'analogie autour de l'équilibre est venue s'intriquer à l'analogie entre l'art et la nature, entre l'art et la science, au risque de se confondre avec elles. La particularité à retenir est l'ajout d'un volet « intellectuel » à l'analogie jusqu'alors binaire de l'équilibre physique et de l'équité morale : la cohérence universelle est d'autant plus grande qu'elle solidarise plus de plans indépendants en droit, celui de la matière, celui de l'éthique et celui de la logique pure<sup>48</sup>.

## b) L'âme atome

Si dans le cas de la gravitation, de l'équilibre et de l'équité, il y a bien à proprement parler « unité de loi », d'autres analogies se laissent mieux décrire comme des identités de « phénomènes » : c'est le cas des utilisations analogiques de la notion d'atome. Hugo s'empare à nouveau d'un concept de la physique, pour penser la substantialité incorruptible de certaines réalités immatérielles. Dans *Napoléon le Petit*, où l'on en trouve une première occurrence, ce motif métaphorique ne sert pas encore à penser l'âme, comme ce sera ensuite presque toujours le cas. Le chapitre VI, 7, « Explication à M. Bonaparte », donne à Napoléon III une leçon de morale, et affirme :

Le juste, l'injuste, le bien, le mal, les bonnes œuvres, les actions mauvaises, tombent dans le gouffre, mais ne se perdent pas, s'en vont dans l'infini à la charge ou au bénéfice de ceux qui les accomplissent. Après la mort on les retrouve, et le total se fait. Se perdre, s'évanouir, s'anéantir, cesser d'être, n'est pas plus possible pour l'atome moral que pour l'atome matériel<sup>49</sup>.

Il semble bien que « l'atome moral » ce soit ici l'action, bonne ou mauvaise, dont il est tenu compte à l'homme après sa mort. Réification surprenante, peut-être moins convaincante que

---

<sup>47</sup> *WS*, I, III, 2, Massin XII, p. 195.

<sup>48</sup> Dans « La Mer et le Vent », un ensemble de chapitres écrits en 1965 pour *Les Travailleurs de la mer* mais finalement écartés du roman, plusieurs paragraphes développent de nouveau l'idée hugolienne d'unité, et l'on y retrouve l'analogie autour de la gravitation, de l'équilibre et de l'équité : « Il n'y a qu'un patron. La loi animique a les mêmes gravitations que la loi sidérale ; le matériel répercute le moral ; l'équilibre fait la preuve de l'équité ; l'homme est la planète du vrai. Dieu fait tout de la même manière » (VI, Massin XII, p. 811). Pour un autre équivalent spirituel de la gravitation, version esthétique de l'homme « planète du vrai », voir dans « Le Goût » la métaphore du génie planète, que nous avons citée au chapitre 1 (p. 94) et que nous réétudierons au chapitre 7 (p. 411-412) comme modélisation d'après la nature.

<sup>49</sup> *N le P*, VI, 7, Massin VIII, p. 503.

les usages ultérieurs de la métaphore atomiste, mais qui surgit sur le fond d'une explicitation et d'une justification intéressantes de son paradigme analogique : ce qui fait la grandeur de l'homme, explique Hugo,

c'est de se sentir par une foule de points hors du fini ; c'est de percevoir quelque chose au-delà de soi, quelque chose en deçà. Ce quelque chose qui est au delà et en deçà de l'homme, c'est le mystère ; c'est – pour employer ces faibles expressions humaines qui sont toujours successives et qui n'expriment jamais qu'un côté des choses – le monde moral. Ce monde moral, l'homme y baigne autant, plus encore que dans le monde matériel. Il vit dans ce qu'il sent plus que dans ce qu'il voit. [...] Il entrevoit toujours, partout, à chaque instant, à toute minute, le monde supérieur, et il remplit son âme de cette vision, et il en règle toutes ses actions<sup>50</sup>.

L'analogie de l'ordre matériel et de l'ordre immatériel, pour une fois, n'apparaît plus comme une évidence. Les termes les plus simples qui la convoient, si banals qu'ils sont rarement interrogés, – le « monde moral », pendant du « monde matériel », – sont ici posés dans toute leur précarité : ce sont « de faibles expressions humaines », qui n'ont qu'une vérité partielle. Le discours analogique est ainsi fondé sur des bases absolument contraires à celles qu'on a vu qu'il installait ou supposait la plupart du temps : il n'est pas légitimé par une quelconque structure homologique de l'être, qui le rendrait parfaitement approprié à son objet (et qui lui ôterait donc tout caractère métaphorique pour ne laisser qu'un sens propre et littéral) ; il est utilisé faute de mieux, et avec la conscience de son imperfection, – sans restriction pour autant, puisqu'on le voit continuer à proliférer, mais avec les avertissements qui conviennent : « Il [l'homme] porte en lui, *pour ainsi dire*, un exemplaire mystérieux du monde antérieur et ultérieur, du monde parfait, auquel il compare sans cesse et comme malgré lui le monde imparfait...<sup>51</sup> ».

Dans son œuvre ultérieure, Hugo utilise l'analogie de l'atome avec plus de confiance objective, et une efficacité modélisatrice plus convaincante, pour penser l'âme. Non seulement il y trouve une solution à un problème de figuration – comment se représenter une substance immatérielle ? – mais, en donnant une modélisation plus précise de cet objet métaphysique mystérieux, il apporte plus de solidité à sa croyance en l'âme immortelle<sup>52</sup>. Corrélativement, il se donne un moyen supplémentaire de penser Dieu, puisque Dieu est pour lui l'âme du monde, « le moi de l'infini » (voir *infra* la section c). Avec cette extension

---

<sup>50</sup> *N le P*, VI, 7, Massin VIII, p. 503.

<sup>51</sup> *N le P*, VI, 7, Massin VIII, p. 503. C'est moi qui souligne.

<sup>52</sup> Modélisation plus précise *et* qui peut se revendiquer des précédents : la conception hugolienne n'est pas sans rappeler la monade leibnizienne. Voir à ce sujet Charles Villiers, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Paris, Vrin, 1970, le chapitre 3 de la deuxième partie, « Âmes, monades, atomes, germes et points géométriques », p. 67-73.

analogique, la notion d'atome subit une certaine déformation (qui n'est peut-être qu'un rajeunissement étymologique, un retour à l'insécable originel) puisqu'elle en vient à désigner très exactement une substance toute ponctuelle. Ainsi conçue, l'âme garde ce qu'il faut de substantialité sans épaisseur pour que son existence concrète d'individu soit concevable. Dans la Première Série de *La Légende des siècles*, parvenu à la fin de son chant, le satyre s'exclame : « Place à l'atome saint qui brûle ou qui ruisselle ! / Place au rayonnement de l'âme universelle<sup>53</sup> ! » L'« âme universelle », c'est très certainement le vrai Dieu (opposé dans les vers environnants aux faux dieux, « fantômes » qui « [sont] de la nuit »), et cette âme est conçue comme un atome – à l'aide d'une notion emblématique du matérialisme, par réaction et provocation contre les fausses religions qui détachent Dieu du monde, et en même temps l'atome hugolien n'est plus vraiment matériel. Quelques années auparavant, Hugo avait fait dire à la clarté de « *Solitudines Cæli* » : « Le tout éternel sort de l'éternel atome. / De l'équation Dieu le monde est le binôme<sup>54</sup> ». L'écriture philosophique hugolienne est encline à la reformulation métaphorique : « l'éternel atome » dans le premier vers, c'est probablement déjà Dieu<sup>55</sup>. On retrouve l'idée de l'âme atome au détour d'un passage des *Misérables* sur lequel nous reviendrons : à la fin de la description du jardin de la rue Plumet, le narrateur évoque « la vie universelle » « dissolvant tout, excepté ce point géométrique, le moi ; ramenant tout à l'âme atome<sup>56</sup> ». Ce passage est de la dernière période d'écriture du roman, les années 1860-1862 ; or, ayant relu *Les Misères*, et avant de s'atteler à l'achèvement de l'œuvre, Hugo avait écrit dans « Philosophie » :

pour que l'homme puisse se rattacher à ce qui n'est pas la terre, il faut qu'il y ait dans l'homme quelque chose qui ne soit pas de la terre. Ce quelque chose, qu'est-ce donc ?

C'est l'atome moral.

C'est l'être conscient et un, qui échappe à la pourriture parce qu'il est indivisible comme atome, et à la gravitation parce qu'il est impondérable comme essence ; c'est le moi, point géométrique du cerveau ; c'est l'âme<sup>57</sup>.

L'auteur de « *Promontorium Somnii* » s'exclame encore : « Ô docteurs sages, permettez-moi de croire à mon néant comme homme et à mon éternité comme âme. Je sens en moi

---

<sup>53</sup> *LSI*, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 601.

<sup>54</sup> « *Solitudines Cæli* », VIII, Massin IX, p. 490.

<sup>55</sup> Sur la reformulation métaphorique dans l'écriture philosophique hugolienne, voir le chapitre 6 p. 288-302. Je ne pense pas qu'on puisse voir dans ces deux vers, avec Yves Gohin, « l'énoncé d'un rapport tel entre l'Un divin et l'un matériel, que la production de la matière infinie par l'atome révèle et figure le mystère de Dieu » (*Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, p. 35) : en effet l'atome produit la matière infinie par multiplication et empilement, et ce n'est pas ainsi que l'Un divin produit l'un matériel. Dieu est atome ici pour une autre raison : parce qu'il est une âme (celle de l'infini), donc une substance sans épaisseur.

<sup>56</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>57</sup> « Philosophie », II, Massin XII, p. 50.

l'immense atome<sup>58</sup> ». Enfin, les explications de « Philosophie », que Hugo n'avait pas livrées au public, il les reprend dans *William Shakespeare*, précisément au livre intitulé « Les Âmes », qui médite sur le mystère de leur formation, de leurs dons innés et de leur destin :

Quelle est cette incompréhensible rencontre de la sublimation matérielle et de la sublimation morale en l'atome, invisible au point de vue de la vie, incorruptible au point de vue de la mort ? L'atome, quelle merveille ! pas de dimension, pas d'étendue, ni hauteur, ni largeur, ni épaisseur, aucune prise à une mesure quelconque, et tout dans ce rien ! Pour l'algèbre, point géométrique. Pour la philosophie, âme. Comme point géométrique, base de la science ; comme âme, base de la foi. Voilà ce que c'est que l'atome<sup>59</sup>.

Ce passage et celui de « Philosophie » sont les plus instructifs sur la façon dont Hugo se saisit de la notion d'atome. Son émerveillement (« L'atome, quelle merveille ! ») ne porte pas sur une réalité matérielle, mais sur un concept suffisamment abstrait (réduit, comme on l'annonçait, à celui du « point géométrique<sup>60</sup> ») pour être le bien commun de plusieurs disciplines, physique, algèbre et philosophie ; suffisamment abstrait pour permettre de penser sur le même modèle les deux substances les plus antithétiques, la matière et l'esprit, et pour donner ainsi le même fondement à la science et à la foi.

### c) La nature et l'artiste

Au-delà de la pente analogique de l'imagination hugolienne, la correspondance entre l'ordre matériel et l'ordre spirituel s'enracine en profondeur dans la métaphysique de notre poète : elle tient à l'existence de Dieu, un Dieu qui habite pleinement l'univers et qui s'y révèle<sup>61</sup>. Il est une analogie qui se rattache plus directement, plus explicitement que les autres

---

<sup>58</sup> « PS », Massin XII, p. 480.

<sup>59</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 222.

<sup>60</sup> Par là Hugo rejoint précisément l'idée leibnizienne de monade, puisque Leibniz décrit ses monades comme des « points métaphysiques » dans son « Système nouveau de la nature et de la communication des substances » (cité par Charles Villiers, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, p. 68-69). Il n'est donc pas sûr que, comme l'affirme Pierre Laforgue dans « L'âme, l'atome et le Moi. Physique et métaphysique dans *Les Misérables* » (*Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900) : mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014), Hugo veuille dégager « l'essence matérielle de l'âme » (p. 73) pour « inventer un spiritualisme matérialiste » (p. 66) « qui fait l'économie de toute spiritualité » (p. 70). Pour Laforgue, il y a dans *Les Misérables* deux matières, « d'un côté, une matière incontestablement matérialiste, la "boue", qui est pure entropie ; de l'autre, une matière réfractaire à toute dilution, à toute dégradation, refusant de se soumettre à l'entropie délétère qui est le propre justement de la matière et qui est son essence même. Or cette matière qui est matière, en dépit même de la matière, Hugo ne la spiritualise nullement ; au contraire, il s'obstine à lui conserver sa matérialité » (p. 69) : c'est l'âme atome. Mais Laforgue ne cite pas les passages de « Philosophie » et de *William Shakespeare* dans lesquels Hugo réduit l'atome à un point géométrique : l'atome n'a donc plus de commun avec la matière que sa localisation dans un espace ; il est devenu une réalité abstraite, ni matière, ni esprit selon les conceptions ordinaires de ces deux types de substance.

<sup>61</sup> Dieu habite pleinement la nature : c'est « l'immanence » hugolienne, étudiée par Yves Gohin, voir ici même la n. 14. Si Hugo ne souscrit à aucune des religions révélées instituées, l'idée de révélation est à la fois présente et problématique dans sa philosophie religieuse. Il affirme régulièrement que la nature est la révélatrice directe de

à cette rayonnante existence de Dieu : c'est celle de l'art et de la nature, dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques environnantes. Au début du livre I, II de *William Shakespeare*, Hugo, ayant déclaré que « le grand Art est la région des Égaux », juge nécessaire de « fix[er] la valeur de cette expression, l'Art, qui revient souvent sous [sa] plume » :

Nous disons l'Art comme nous disons la Nature ; ce sont là deux termes d'une signification presque illimitée. Prononcer l'un ou l'autre de ces mots, Nature, Art, c'est faire une évocation, c'est extraire des profondeurs l'idéal, c'est tirer l'un des deux grands rideaux de la création divine. Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme. La deuxième manifestation n'est pas moins sacrée que la première. La première s'appelle la Nature, la deuxième s'appelle l'Art.

[...] L'Art est la branche seconde de la Nature.

L'Art est aussi naturel que la Nature<sup>62</sup>.

Ce passage n'affirme pas directement l'analogie de l'art et de la nature ; mais en faisant de ces deux réalités deux manifestations de Dieu, il fonde à l'avance et même implique leur correspondance. On a déjà cité plus haut le paragraphe du livre I, III dans lequel Hugo fait de l'art et de la nature « les deux versants d'un même fait », sans passer explicitement par Dieu, mais sur le fond probable d'une théorie de la création du monde d'un seul bloc, comme on l'a vu (« l'unité de loi résulte de l'unité d'essence » ; sur la théorie hugolienne de la création, voir ici même la n. 14).

L'analogie de l'art et de la nature se trouve affirmée çà et là dans *William Shakespeare* et ses marges, souvent par des passages où la profondeur métaphysique du fait semble perdue de vue, et où le seul goût de l'analogie paraît commander des rapprochements plus ou moins fantaisistes. À ceux qui craignent que les contraintes de la versification n'entravent la liberté de style des poètes, Hugo répond dans « Les Traducteurs » : « Ces prétendues difficultés sont les formes nécessaires du langage, soit en vers, soit en prose, s'engendrant d'elles-mêmes, et sans combinaison préalable. Elles ont leurs analogues dans les faits extérieurs ; l'écho est la rime de la nature<sup>63</sup> ». Ce passage est un bon exemple d'occurrence peu profonde de la thématique analogique. De formulation plus insistante, et en même temps de caractère plus original, est la correspondance entre le génie et l'escarboucle dans *William Shakespeare* :

---

Dieu ; tout aussi régulièrement, il laisse parler l'incertitude et le doute face à un ciel voilé d'obscurité. « Ce que dit la bouche d'ombre » s'efforce d'expliquer cette obscurité qui offusque à l'homme la révélation : l'incertitude sur l'existence de Dieu est le lot de l'humanité, la contrepartie de sa liberté (voir le chapitre 3 p. 163).

<sup>62</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 170.

<sup>63</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 376.

Un des caractères qui distinguent les génies des esprits ordinaires, c'est que les génies ont la réflexion double, de même que l'escarboucle, au dire de Jérôme Cardan, diffère du cristal et du verre en ce qu'elle a la double réfraction.

Génie et escarboucle, double réflexion, double réfraction, même phénomène dans l'ordre moral et dans l'ordre physique.

Ce diamant des diamants, l'escarboucle, existe-t-elle ? C'est une question. L'alchimie dit oui, la chimie cherche. Quant au génie, il est. Il suffit de lire le premier vers venu d'Eschyle ou de Juvénal pour trouver cette escarboucle du cerveau humain.

Ce phénomène de la réflexion double élève à la plus haute puissance chez les génies ce que les rhétoriques appellent l'antithèse, c'est-à-dire la faculté souveraine de voir les deux côtés des choses<sup>64</sup>.

Par le dégagement abstrait du fait commun qui fonde l'analogie, la « réflexion double », et par l'emploi du terme-support « phénomène », ce rapprochement paraît prétendre à une portée métaphysique plus grande que celui de la citation précédente. La formule *(le) même phénomène (que)* se trouvait déjà un peu plus haut dans le livre II, 1 à propos de l'arabesque, analogue de la végétation :

Qu'est-ce que *la Tempête, Troilus et Cressida, les Gentilshommes de Vérone, les Commères de Windsor, le Songe d'été, le Songe d'hiver* ? c'est la fantaisie, c'est l'arabesque. L'arabesque dans l'art est le même phénomène que la végétation dans la nature. L'arabesque pousse, croît, verdit, fleurit, s'embranché à tous les rêves. L'arabesque est incommensurable ; elle a une puissance inouïe d'extension et d'agrandissement ; elle emplit des horizons et elle en ouvre d'autres ; elle intercepte les fonds lumineux par d'innombrables entrecroisements, et, si vous mêlez à ce branchage la figure humaine, l'ensemble est vertigineux ; c'est un saisissement. On distingue à claire-voie, derrière l'arabesque, toute la philosophie ; la végétation vit, l'homme se panthéise, il se fait dans le fini une combinaison d'infini, et, devant cette œuvre où il y a de l'impossible et du vrai, l'âme humaine frissonne d'une émotion obscure et suprême.

Du reste, il ne faut laisser envahir ni l'édifice par la végétation, ni le drame par l'arabesque<sup>65</sup>.

Avec le motif métaphorique de la végétation, on est déjà très proche de la formulation la plus nette et la plus forte de cette analogie, qu'on ne trouve pas dans *William Shakespeare*, mais de nouveau dans « Les Traducteurs » :

Shakespeare, comme Eschyle, comme Job, comme Isaïe, est un de ces omnipotents de la pensée et de la poésie, qui, adéquats, pour ainsi dire, au Tout mystérieux, ont la profondeur même de la création, et qui, comme la création, traduisent et trahissent extérieurement cette profondeur par une profusion prodigieuse de formes et d'images, jetant au dehors les ténèbres en fleurs, en feuillages et en sources vives.

Shakespeare, comme Eschyle, a la prodigalité de l'insondable. L'insondable, c'est l'inépuisable. Plus la pensée est profonde, plus l'expression est vivante. La couleur sort de la noirceur. La vie de l'abîme est inouïe ; le feu central fait le volcan, le volcan produit la lave, la lave engendre l'oxyde, l'oxyde cherche, rencontre et féconde la racine, la racine crée la fleur ; de sorte que la rose vient de la flamme. De même l'image vient de l'idée. Le travail de l'abîme se fait dans le cerveau du génie. L'idée, abstraction dans le poète, est éblouissement et réalité dans le poème. Quelle ombre que le dedans de la terre !

---

<sup>64</sup> *WS*, II, 1, 3, Massin XII, p. 236.

<sup>65</sup> *WS*, II, 1, 2, Massin XII, p. 235-236.

quel fourmillement que la surface ! Sans cette ombre, vous n'auriez pas ce fourmillement. Cette végétation d'images et de formes a des racines dans tous les mystères. Ces fleurs prouvent la profondeur<sup>66</sup>.

Ce passage capital, déjà commenté au chapitre 1 à propos de la profondeur de pensée de la métaphore, est passionnant aussi pour la question de l'analogie. On y découvre une nouvelle façon hugolienne de nommer la correspondance, « l'adéquation », où l'étymologie ravivée dit bien une certaine forme d'« égalité à ». Le terme est peut-être à ajouter à la série « équilibre / équité / équation », dans laquelle on a étudié plus haut une analogie bien particulière : cette loi d'égalisation identique pour tous les ordres serait en même temps le principe même de l'identité de loi. Quant au « Tout mystérieux », comme on l'a déjà suggéré au chapitre 1, il évoque Dieu, en tant que la nature est son déploiement matériel (son « épanouissement », dit un passage des *Misérables* sur lequel nous reviendrons). Comme toute égalité, l'adéquation entre l'artiste et la nature est une relation symétrique : la Création a des ressemblances avec l'âme créatrice, et en particulier, comme l'explique la fin de « *Promontorium Somnii* », elle est capable de rêve :

La nature jadis n'a-t-elle pas rêvé aussi ? Le monde ne s'est-il pas ébauché par un songe ? N'y a-t-il pas du nuage dans le premier effort de la création ? Dans le mastodonte, dans le mammon, dans le paléonthère, dans le dinothère géant, dans l'ichtyosaure, dans le ptérodactyle, n'y a-t-il pas toute l'incohérence du rêve ? La matière à l'état de cauchemar, c'est Béhémoth. Le chaos fait bête, c'est Léviathan. Nier ces êtres est difficile. Les ossements de ces songes sont dans nos musées<sup>67</sup>.

Et ici de façon à peu près explicite, la nature sujette au rêve s'identifie à Dieu :

oui, selon notre optique humaine, le tâtonnement terrible du rêve est mêlé au commencement des choses, la création, avant de prendre son équilibre, a oscillé de l'informe au difforme, elle a été nuée, elle a été monstre, et aujourd'hui encore l'éléphant, la girafe, le kangourou, le rhinocéros, l'hippopotame, nous montrent, fixée et vivante, la figure de ces songes qui ont traversé l'immense cerveau inconnu.

Tu rêves donc aussi, ô Toi ! Pardonne-nous nos songes alors<sup>68</sup>.

L'âme créatrice est à l'image du monde, donc de « Dieu dilaté<sup>69</sup> » ; cette analogie n'est au fond que l'autre face d'une analogie plus fondamentale encore de la métaphysique hugolienne, celle de l'âme et de Dieu, affirmée dans *Les Misérables* :

En même temps qu'il y a un infini hors de nous, n'y a-t-il pas un infini en nous ? Ces deux infinis (quel pluriel effrayant !) ne se superposent-ils pas l'un à l'autre ? Le second infini n'est-il pas pour ainsi dire sous-jacent au premier ? n'en est-il pas le miroir, le reflet, l'écho, abîme concentrique à un autre abîme ? Ce second infini est-il intelligent lui

---

<sup>66</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

<sup>67</sup> « *PS* », Massin XII, p. 480.

<sup>68</sup> « *PS* », Massin XII, p. 481.

<sup>69</sup> « Le monde dense, c'est Dieu. Dieu dilaté, c'est le monde », écrit Hugo dans *William Shakespeare* (I, II, 1, Massin XII, p. 170).

aussi ? Pense-t-il ? aime-t-il ? veut-il ? Si les deux infinis sont intelligents, chacun d'eux a un principe voulant, et il y a un moi dans l'infini d'en haut comme il y a un moi dans l'infini d'en bas. Le moi d'en bas, c'est l'âme ; le moi d'en haut, c'est Dieu<sup>70</sup>.

Reformulant peut-être l'idée biblique selon laquelle l'homme a été créé à l'image de Dieu, cette analogie est surtout pour Hugo une façon de penser Dieu et d'établir son existence. Dieu est conçu et démontré par le transfert d'une propriété de l'être humain, le moi, à l'infini, en vertu d'une nécessité logique qui est celle de la preuve ontologique : l'infini ne saurait être « borné », privé, au regard d'aucune propriété, comme Hugo l'affirme dans le paragraphe précédent<sup>71</sup>.

En échange de ce transfert de personnalité, l'âme humaine reçoit la ressemblance de Dieu, elle en est « le reflet » ici directement, de même qu'elle l'est indirectement par son adéquation « au grand Tout mystérieux » dans « Les Traducteurs ». De cette relation de reflet à l'identification partielle, il n'y a qu'un pas : nous avons déjà vu que Hugo pense la présence de Dieu au cœur de l'homme et surtout du génie, sous l'espèce de la conscience, et de cette facette particulière de la conscience qu'est le goût, faculté arbitre du beau<sup>72</sup>. D'autres chemins de l'œuvre de Hugo rejoignent eux aussi, à leur façon, ce carrefour de pensée : par exemple, le thème de « la bible des arbres, des monts et des eaux<sup>73</sup> » écrite sous le crâne des poètes par le doigt de Dieu – soit de nouveau la présence de ce dernier, sous la forme univers, au cœur de l'artiste et de ses facultés créatrices ; et l'on peut à partir de là retrouver la doctrine de la vision, – parce que Dieu intérieur à l'homme est idéalement placé pour lui parler par visions, et parce que les formes du monde visible, reproduites dans l'âme de l'artiste, pourront constituer le langage symbolique de ces visions. À défaut de systématisation, il y a là une cohérence et une convergence frappantes entre plusieurs idées récurrentes chez Hugo.

---

<sup>70</sup> *LM*, II, VII, 5, Massin XI, p. 394.

<sup>71</sup> Que nous citerons plus loin : voir la n. 105. Le conventionnel G, au livre I, 1 du roman, avait déjà développé cette argumentation : « le vieillard leva un doigt vers le ciel, et dit : – L'infini est. Il est là. Si l'infini n'avait pas de moi, le moi serait sa borne ; il ne serait pas infini ; en d'autres termes, il ne serait pas. Or il est. Donc il a un moi. Ce moi de l'infini, c'est Dieu » (*LM*, I, 1, 10, Massin XI, p. 82).

<sup>72</sup> Voir le chapitre 1 p. 93-94.

<sup>73</sup> « Dieu de ses mains sacre des hommes / Dans les ténèbres des berceaux ; / Son effrayant doigt invisible / Écrit sous leur crâne la bible / Des arbres, des monts et des eaux », fin de la première strophe des « Mages », *LC*, VI, 23, 1, Massin IX, p. 354. Sur ce thème, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 191-197.

## Un univers de symboles

On trouve dans le corpus hugolien une interprétation plus forte de la doctrine analogique : c'est celle du symbolisme de la nature, qui affirme que les choses du monde matériel sont en correspondance avec des idées, la ressemblance entre la chose matérielle et le contenu de l'idée fondant une relation orientée de signification, de renvoi de la chose à l'idée. La nature est ainsi conçue comme un texte d'hiéroglyphes, adressé aux hommes par une entité supérieure (Dieu ou la nature elle-même) et élevant celui qui sait les déchiffrer à la méditation d'idées supérieures.

Il est intéressant de voir comment cette version de la doctrine analogique se cristallise à partir de ses éléments simples. Elle se dégage parfois du constat des similitudes tel qu'on l'a étudié dans la section précédente. Ainsi, dans *Les Contemplations*, un petit poème de « L'Âme en fleur » explique sur un ton mi-galant mi-sérieux que « Les femmes sont sur la terre / Pour tout idéaliser<sup>74</sup> », c'est-à-dire pour tout pénétrer d'idées : par l'amour qu'elles inspirent, elles donnent du sens à l'univers qui les entoure, un sens de nature quasiment linguistique : « L'univers est un mystère / Que commente leur baiser ». Cette donation de sens exploite la ressemblance des choses naturelles avec les éléments de la beauté féminine (« À quoi bon vos étincelles, / Bleus saphirs, sans les yeux doux ? ») : c'est par là que l'idée symbolique se dégage de la thématique simplement analogique ; elle s'en dégage parce que la ressemblance institue une relation de renvoi vers le plan idéal, sans lequel la nature serait réduite au silence (« [sans les belles] les roses dorment debout, / Et sont des bouches ouvertes / Pour ne rien dire du tout ») et à une espèce d'opacité, l'opposé d'une transparence qui est celle de la référence symbolique :

Les diamants, sans les belles,  
Ne sont plus que des cailloux.  
[...] Tout objet qui charme ou rêve  
Tient des femmes sa clarté ;  
La perle blanche, sans Ève,  
Sans toi, ma fière beauté,  
Ressemblant, tout enlaidie,  
À mon amour qui te fuit,  
N'est plus que la maladie  
D'une bête dans la nuit.

Façon originale, métopoétique et non dénuée d'humour, de remettre en œuvre les métaphores les plus convenues de la poésie amoureuse, par un propos qui s'élève à la philosophie : rien de

---

<sup>74</sup> *LC*, II, 11, Massin IX, p. 125, pour cette citation et les suivantes.

moins qu'une genèse, en quelques vers, de l'appréhension symbolique du monde, pour la glorification du sentiment amoureux et du sexe qui l'inspire. La question cruciale de l'objectivité de ce symbolisme est traitée de façon ambiguë : une intentionnalité, de la part de Dieu, semble affirmée (« Si Dieu n'avait fait la femme, / Il n'aurait pas fait la fleur »), mais le contenu de l'intention n'est pas parfaitement précis : les relations symboliques ont-elles été pré-codées par Lui, ou bien a-t-Il seulement voulu offrir à l'âme humaine un univers se prêtant à une utilisation symbolique libre (« Tout ce qui brille offre à l'âme / Son parfum ou sa couleur ») ? Dans cette idée d'un monde de sensations offert à la spiritualité humaine, le Baudelaire de « Correspondances » n'est pas loin.

Un saut autrement plus audacieux du constat des homologues naturelles à l'idée d'un renvoi symbolique a lieu dans « Les Mages », dans les trois strophes qui précèdent celle qu'on a citée plus haut sur l'unité – les quatre strophes formant ensemble une courte section du poème, signe de la connexion de ces hypothèses :

Le noir cromlech, épars dans l'herbe,  
Est sur le mont silencieux ;  
L'archipel est sur l'eau superbe ;  
Les pléiades sont dans les cieux ;  
Ô mont ! ô mer ! voûte sereine !  
L'herbe, la mouette, l'âme humaine,  
Que l'hiver désole ou poursuit,  
Interrogent, sombres proscrites,  
Ces trois phrases dans l'ombre écrites  
Sur les trois pages de la nuit<sup>75</sup>.

Cromlech, archipel, constellation sont trois réalités matérielles partageant la même forme et presque la même matière : la même configuration éparse et la même substance rocheuse. La différence essentielle est celle de leur taille, avec à nouveau une disproportion voulue entre le petit et l'immense, et celle de leur cadre, qui fait la valeur poétique du rapprochement. Mais cet exemple emblématique de l'« unité », de la correspondance horizontale des choses naturelles, devient aussi l'exemple d'une correspondance verticale et symbolique, puisque les trois constellations deviennent « trois phrases » ; sans que la correspondance horizontale soit perdue au niveau immatériel et idéal, puisque les « trois phrases » s'avèrent synonymes dans des langues différentes :

Ô vieux cromlech de la Bretagne,  
Qu'on évite comme un récif,  
Qu'écris-tu donc sur la montagne ?  
– Nuit ! répond le cromlech pensif.  
– Archipel où la vague fume,

---

<sup>75</sup> LC, VI, 23, VII, Massin IX, p. 363.

Quel mot jettes-tu dans la brume ?  
– Mort ! dit la roche à l'alcyon.  
– Pléiades qui percez nos voiles,  
Qu'est-ce que disent vos étoiles ?  
– Dieu ! dit la constellation.

C'est, ô noirs témoins de l'espace,  
Dans trois langues le même mot !  
Tout ce qui s'obscurcit, vit, passe,  
S'effeuille et meurt, tombe là-haut.  
Être abîme, c'est être source.  
Le crêpe de la nuit en deuil,  
La pierre de la tombe obscure,  
Le rayon de l'étoile pure  
Sont les paupières du même œil<sup>76</sup> !

La synonymie symbolique, on le voit, n'existe qu'en dernier ressort : les trois phrases ont d'abord trois signifiés différents, et c'est guidé par l'homologie de forme que l'esprit du penseur, à force de méditation, arrive à faire correspondre ces trois signifiés dans une même signification.

Mais la doctrine du symbolisme peut aussi se cristalliser à partir du deuxième de ses éléments simples, non plus le constat des ressemblances et des homologies, mais l'idée intentionnaliste, providentialiste, que quelque chose se dit dans la nature, soit à l'homme, soit à Dieu. Ainsi d'une affirmation mi-fantaisiste mi-sérieuse qui termine le poème « Ponto », au livre V des *Contemplations* : « Et pendant que je dis : "Tout est leurre, imposture, / Mensonge, iniquité, mal de splendeur vêtu !" / Mon chien Ponto me suit. Le chien, c'est la vertu / Qui, ne pouvant se faire homme, s'est faite bête. / Et Ponto me regarde avec son œil honnête<sup>77</sup> ». La vertu se serait incarnée en bête afin de faire la leçon aux hommes à travers un symbole visible ; la ressemblance qui fonde le symbole n'importe ici qu'en second lieu. Même accentuation inégale des deux composants du symbolisme analogique dans ces deux strophes de « *Magnitudo Parvi* » :

L'Inconnu, celui dont maint sage  
Dans la brume obscure a douté,  
L'immobile et muet visage,  
Le voilé de l'éternité,  
A, pour montrer son ombre au crime,  
Sa flamme au juste magnanime,  
Jeté pêle-mêle à l'abîme  
Tous ses masques, noirs ou vermeils ;  
Dans les éthers inaccessibles,  
Ils flottent, cachés ou visibles ;  
Et ce sont ces masques terribles

---

<sup>76</sup> LC, VI, 23, VII, Massin IX, p. 363.

<sup>77</sup> LC, V, 11, Massin IX, p. 271.

Que nous appelons les soleils !

Et les peuples ont vu passer dans les ténèbres  
Ces spectres de la nuit que nul ne pénétra ;  
Et flamines, santons, brahmanes, mages, guèbres,  
Ont crié : Jupiter ! Allah ! Vishnou ! Mithra !  
Un jour, dans les lieux bas, sur les hauteurs suprêmes,  
Tous ces masques hagards s'effaceront d'eux-mêmes ;  
Alors, la face immense et calme apparaîtra<sup>78</sup> !

Les astres sont des signes de l'existence de Dieu, adressés par Lui aux hommes pour qu'ils conduisent leur vie en conséquence ; signes fondés sur une ressemblance imparfaite, comme le dit bien la métaphore du masque et du visage ; signes qui engendrent les religions instituées, dont le rapport à la religion vraie est alors ce rapport même d'analogie imparfaite. Hugo projette là dans le ciel de son astronomie poétique plusieurs idées classiques : la notion de Dieu déduite de la vision du soleil (ou bien, si l'on préfère, la religion naissant d'une personnification des astres ; dans les deux cas, le mécanisme est métaphorique), la ramification d'une même révélation (ici naturelle) en plusieurs religions distinctes (qui seront vraisemblablement analogues) ; il les greffe sur la conception d'un Dieu communiquant par signes avec l'humanité. Quelques années plus tard, achevant *Les Misérables*, Hugo écrira ces lignes où disparaît toute idée de communication, où semble s'annuler l'écart entre les signes et la subjectivité divine : « La campagne de Rome est une idée, la banlieue de Paris en est une autre ; ne voir dans ce que nous offre un horizon rien que des champs, des maisons ou des arbres, c'est rester à la surface ; tous les aspects des choses sont des pensées de Dieu<sup>79</sup> ». Ici encore, c'est le thème de l'expression divine qui est premier, non le thème des similitudes.

Le symbolisme analogique est le plus net lorsqu'il se dit, non pas à travers le motif de l'incarnation (comme dans « Ponto ») ou la métaphore des masques (comme dans « *Magnitudo Parvi* »), mais à travers la métaphore du monde-texte. Alors se formule dans ses termes les plus propres la doctrine de la nature comme alphabet de symboles, ou plus exactement comme message symbolique : pour Hugo, l'univers n'en reste pas à l'état d'alphabet, il coordonne toujours déjà les signes dans un énoncé. Que la nature soit un texte, cela peut se dire en deux sens au moins, tous deux présents dans *Les Contemplations*. En un premier sens, la nature est un poème, œuvre de Dieu mais surtout, par sa beauté, chant de louange adressé à Dieu, selon le thème biblique bien connu : « *Caeli enarrant gloriam dei et opera manuum ejus annuntiat firmamentum* » (Psaume 18). Les éléments de la nature

---

<sup>78</sup> *LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 201.

<sup>79</sup> *LM*, III, I, 5, Massin XI, p. 434.

deviennent alors les hiéroglyphes analogiques de ce chant de louange : c'est le cas dans le poème I, 4 des *Contemplations* :

Un refrain joyeux sort de la nature entière ;  
Chanson qui doucement monte et devient prière.  
[...] Le vent lit à quelqu'un d'invisible un passage  
Du poème inouï de la création.  
[...] L'hosanna des forêts, des fleuves et des plaines,  
S'élève gravement vers Dieu, père du jour ;  
Et toutes les blancheurs sont des strophes d'amour ;  
Le cygne dit : Lumière ! et le lys dit : Clémence !  
Le ciel s'ouvre à ce chant comme une oreille immense<sup>80</sup>.

On notera la fiction de prise de parole (« Le cygne dit : Lumière ! et le lys dit : Clémence ! ») par laquelle Hugo choisit de dire métaphoriquement le symbolisme analogique de la nature. La prise de parole des choses muettes est une ressource fréquente de son *inventio* poétique, elle sert souvent de principe à des poèmes entiers ; on voit qu'il est possible de l'interpréter comme le dégagement d'une signification symbolique émanant des choses, que le poète fait accéder au discours<sup>81</sup>. En un deuxième sens, la nature est un texte à étudier, riche de sens adressés non plus à Dieu mais à l'homme ; c'est une des tâches du contemplateur que de déchiffrer ce texte. Plusieurs poèmes le disent, en particulier le poème 8 du livre III :

Je lisais. Que lisais-je ? Oh ! le vieux livre austère,  
Le poème éternel ! – La Bible ? – Non, la terre.  
Platon, tous les matins, quand revit le ciel bleu,  
Lisait les vers d'Homère, et moi les fleurs de Dieu.  
J'épèle les buissons, les brins d'herbe, les sources ;  
Et je n'ai pas besoin d'emporter dans mes courses  
Mon livre sous le bras, car je l'ai sous mes pieds.  
Je m'en vais devant moi dans les lieux non frayés,  
Et j'étudie à fond le texte, et je me penche,  
Cherchant à déchiffrer la corolle et la branche<sup>82</sup>.

L'idée plus précise que les éléments naturels signifient par analogie reste encore implicite ; c'est un pas assez important à franchir, sans lequel la métaphore de la nature-texte peut être reçue moins précisément, moins littéralement. Dans la suite du poème, le *je* promeneur est longuement harangué par un martinet, qui prend sa relève pour développer la même métaphore, avec tant d'abondance que le filage n'évite pas la répétition<sup>83</sup>. L'oiseau révèle le

---

<sup>80</sup> *LC*, I, 4, Massin IX, p. 69.

<sup>81</sup> Le dispositif du poème « La Chouette » (*LC*, III, 13), que nous allons étudier, confirme cette idée. Quelques exemples de poèmes obéissant à ce principe et susceptibles de cette interprétation : « La Nature » (*LC*, III, 29), dans notre corpus ; en dehors de notre corpus, « Les Sept Merveilles du monde » (*LS2*, X), « Là-haut » (*LS2*, XXIV), « Abîme » (*LS2*, XXVIII) ; bien d'autres encore. Cf. au chapitre 3 la p. 186 et la n. 134.

<sup>82</sup> *LC*, III, 8, Massin IX, p. 164.

<sup>83</sup> « Je t'approuve, il est bon de lire dans ce livre. / Lis toujours, lis sans cesse, ô penseur agité, / Et que les champs profonds t'emplissent de clarté ! / Il est sain de toujours feuilleter la nature, / Car c'est la grande lettre et

cœur de l'enseignement naturel, que confirmeront les autres passages où Hugo reprend ce thème : « Les êtres, les rapports, les éléments, les causes, / Rameaux dont le ciel clair perce le réseau noir, / L'arabesque des bois sur les cuivres du soir, / La bête, le rocher, l'épi d'or, l'aile peinte, / Tout cet ensemble obscur, végétation sainte, / Compose en se croisant ce chiffre énorme : DIEU<sup>84</sup> ». Hugo se tient comme à plaisir sur la frontière ambiguë de la thèse symboliste : le motif du chiffre pointe dans cette direction, mais il est utilisé comme image, greffée elle-même sur une image, celle de la « végétation sainte » et du croisement de ses branches, dont une partie seulement est littérale (« L'arabesque des bois sur les cuivres du soir »). Ainsi ces vers pourraient signifier seulement que la Création est la trace indicielle d'un créateur. Toutefois les vers suivants à la fois élargissent l'enseignement naturel (non seulement l'existence de Dieu, mais ses leçons de morale) et l'illustrent par des exemples qui relèvent bien du symbolisme analogique : « Le lys que tu comprends en toi s'épanouit ; / Les roses que tu lis s'ajoutent à ton âme. / Les fleurs chastes, d'où sort une invisible flamme, / Sont les conseils que Dieu sème sur le chemin ; / C'est l'âme qui les doit cueillir, et non la main<sup>85</sup> ». Symbolisme convenu : l'épanouissement intérieur du lys, c'est à coup sûr celui de la pureté, à laquelle cette fleur ressemble par sa blancheur ; quant aux roses, peut-être enseignent-elles l'amour, cet amour-virtu (« les fleurs *chastes* ») que le martinet donne pour le fruit de la sagesse. L'aveu du symbolisme analogique affleure encore dans le poème V, 3 des *Contemplations*, « Écrit en 1846 ». Hugo répond au reproche d'apostasie politique et de démagogie que pourrait lui adresser un conservateur ; il présente son évolution comme une découverte progressive de la vérité, qu'il dit devoir entre autres à l'enseignement de la nature :

Dieu prend par la main l'homme enfant, et le convie  
 À la classe qu'au fond des champs, au sein des bois,  
 Il fait dans l'ombre à tous les êtres à la fois.  
 [...] Oui, dans le même temps où vous faussiez ma lyre,  
 Marquis, je m'échappais et j'apprenais à lire  
 Dans cet hiéroglyphe énorme : l'univers.  
 Oui, j'allais feuilleter les champs tout grands ouverts ;  
 Tout enfant, j'essayais d'épeler cette bible,  
 Où se mêle, éperdu, le charmant au terrible ;

---

la grande écriture ; / Car la terre, cantique où nous nous abîmons, / A pour versets les bois et pour strophes les monts ! / [...] L'eau, les prés, sont autant de phrases où le sage / Voit serpenter des sens qu'il saisit au passage. / [...] Bien lire l'univers, c'est bien lire la vie. / Le monde est l'œuvre où rien ne ment et ne dévie, / Et dont les mots sacrés répandent de l'encens. / L'homme injuste est celui qui fait des contre-sens. » Plus haut le poète, « en train de lire une page fleurie », déclarait : « je traduis / La lumière en idée, en syllabes les bruits ». *LC*, III, 8, Massin IX, p. 164 pour toutes ces citations.

<sup>84</sup> *LC*, III, 8, Massin IX, p. 164.

<sup>85</sup> *LC*, III, 8, Massin IX, p. 165.

Livre écrit dans l'azur, sur l'onde et le chemin,  
 Avec la fleur, le vent, l'étoile ; et qu'en sa main  
 Tient la création au regard de statue ;  
 Prodigeux poème où la foudre accentue  
 La nuit, où l'océan souligne l'infini.  
 [...] Je tâchais de savoir, tremblant, pâle, ébloui,  
 Si c'est Non que dit l'ombre à l'astre que dit Oui ;  
 Je cherchais à saisir le sens des phrases sombres  
 Qu'écrivaient sous mes yeux les formes et les nombres ;  
 J'ai vu partout grandeur, vie, amour, liberté ;  
 Et j'ai dit : – Texte : Dieu ; contre-sens : royauté. –  
 La nature est un drame avec des personnages :  
 J'y vivais ; j'écoutais, comme des témoignages,  
 L'oiseau, le lys, l'eau vive et la nuit qui tombait.  
 Puis je me suis penché sur l'homme, autre alphabet<sup>86</sup>.

Ici comme dans les poèmes I, 4 et III, 8, l'image du texte a trois niveaux possibles, celui de l'*œuvre littéraire* (« bible », « prodigeux poème » ou « drame avec des personnages »), celui des *énoncés à comprendre* (les « phrases sombres ») et celui du *langage* de ces énoncés, – à quoi s'ajoute ici un motif divergent, mais premier dans l'extrait, et plus frais parce qu'il vient de l'humble réalité quotidienne et familière, « la classe », qui souligne l'idée d'enseignement. Ce sont surtout les deuxième et troisième niveaux qui tendent à présenter les choses naturelles comme des symboles : la nature a un sens de type linguistique, elle est un « texte » avec des « contre-sens » possibles, et elle est ou plutôt utilise un « alphabet », – mais le mot le plus efficace est celui, employé ici, d'« hiéroglyphe », qui dénote une image symbolique. On retrouve également la fiction de prise de parole des choses muettes, et elle sert à introduire les éléments les plus probants pour la thèse du symbolisme analogique : le poète enfant se demandait « Si c'est Non que dit l'ombre à l'astre que dit Oui ». L'ombre vaut négation et la lumière affirmation de Dieu – car le poème le dit explicitement, l'existence de Dieu est le message ultime du texte Nature – en vertu d'une correspondance qui est métaphorique, quel que soit le nombre d'intermédiaires qu'on y mette (assimilation *ombre* ← *absence de Dieu*, ou assimilation *ombre* ← *mal* et le mal implique l'absence de Dieu...). Au total, cela fait peu d'exemples de symboles expliqués, dans ce long développement, – et d'un symbolisme rudimentaire, si on le compare aux métaphores naturelles sophistiquées que nous rencontrerons sous la plume de Hugo<sup>87</sup>. De ces vers d'« Écrit en 1846 », il faut rapprocher un passage de *William Shakespeare* :

Qu'est-ce que le genre humain depuis l'origine des siècles ? C'est un liseur. Il a longtemps épélé, il épelle encore ; bientôt il lira.

<sup>86</sup> LC, V, 3, IV, Massin IX, p. 253.

<sup>87</sup> Voir le chapitre 7 p. 404-419.

Cet enfant de six mille ans a été d'abord à l'école. Où ? Dans la nature. Au commencement, n'ayant pas d'autre livre, il a épilé l'univers. Il a eu l'enseignement primaire des nuées, du firmament, des météores, des fleurs, des bêtes, des forêts, des saisons, des phénomènes. Le pêcheur d'Ionie étudie la vague, le pâtre de Chaldée épelle l'étoile. Puis sont venus les premiers livres. Sublime progrès. Le livre est plus vaste encore que ce spectacle, le monde ; car au fait il ajoute l'idée. Si quelque chose est plus grand que Dieu vu dans le soleil, c'est Dieu vu dans Homère<sup>88</sup>.

Les dernières phrases à la gloire des livres ont tout de même pour la nature l'avantage d'apporter un exemple, le seul, de symbole naturel expliqué ; le même au fond que dans « Écrit en 1846 » : « Dieu vu dans le soleil ». Et avec cet exemple, la différence s'atténue entre le monde et le livre, censé « au fait [ajouter] l'idée », puisque « Dieu vu dans le soleil », c'est déjà une certaine liaison de l'idée au fait, mais symbolique (ou bien causale), avant l'expression littérale de l'idée dans le livre.

Comme l'observe Paul Bénichou, c'est à propos des animaux que la thèse du symbolisme naturel est la plus nette chez Hugo<sup>89</sup>. Elle s'affirme dans le poème III, 13 des *Contemplations*, « La Chouette » : le poète, qui médite sur le triste spectacle d'une chouette clouée à une porte de maison paysanne, explique :

La nature, qui mêle une âme aux rameaux verts,  
Qui remplit tout, et vit, à des degrés divers,  
Dans la bête sauvage et la bête de somme,  
Toujours en dialogue avec l'esprit de l'homme,  
Lui donne à déchiffrer les animaux, qui sont  
Ses signes, alphabet formidable et profond<sup>90</sup>.

L'idée d'une conscience et d'une intentionnalité de la nature, qui s'adresse à (« toujours en dialogue avec ») l'esprit de l'homme, l'idée corollaire des êtres de la nature comme des signes authentiques et voulus, sont explicites dans ce poème. Ce qui l'est moins, mais qui se laisse entendre, c'est le fondement analogique du code. On le comprend d'autant plus facilement qu'il s'agit des animaux : leur symbolisme analogique est à la fois quelque chose de bien ancré culturellement, et qui abonde dans la pratique métaphorique hugolienne. On remarque cependant que Hugo ne dit pas de quoi précisément ces signes sont des signes. Dans les vers suivants, le poète complique sa doctrine en scindant ce code de symboles en deux sous-codes parallèles, que distingue le critère de la beauté :

[La nature] sombre, ayant pour mots l'oiseau, le ver, l'insecte,  
Parle deux langues : l'une, admirable et correcte,  
L'autre, obscur bégaiement. L'éléphant aux pieds lourds,  
Le lion, le cheval, le tigre au bond superbe,

---

<sup>88</sup> *WS*, I, III, 1, Massin XII, p. 194.

<sup>89</sup> Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, in *Romantismes français*, t. 2, p. 1276.

<sup>90</sup> *LC*, III, 13, Massin IX, p. 171.

Sont le langage altier et splendide, le verbe ;  
Et la chauve-souris, le crapaud, le putois,  
Le crabe, le hibou, le porc, sont le patois<sup>91</sup>.

On se serait davantage attendu à ce que les créatures nobles et les créatures laides fassent partie d'un même code où elles auraient signifié des choses opposées, nobles pour les premières, laides pour les secondes. Mais il n'en est rien : lorsque Hugo décrypte le message de la chouette, ce message s'avère sublime. Et s'il est bien fondé sur l'analogie, c'est d'une façon singulièrement inattendue et non simpliste, bien au-delà de toute réduction à un hiéroglyphe élémentaire : la chouette crucifiée évoque le souvenir du Christ, et ce souvenir se renforce des possibilités de métaphore filée qui existent entre le Christ et la chouette : « Cette âme arriva sur la terre, / Qu'assombrit le soir incertain ; / [...] Elle allait parmi les ténèbres, / Poursuivant, chassant, dévorant / Les vices, ces taupes funèbres, / Le crime, ce phalène errant<sup>92</sup> ».

Par rapport à ce cas complexe, le passage des *Misérables* qui reprend l'idée du symbolisme animal lui restitue un fonctionnement plus précis, plus simple et plus intuitif : une symbolique strictement morale, associant dans un code unique chaque animal à une vertu ou à un vice ; le ferment de complexité, cette fois, est l'idée concurrente de la métempsychose. C'est au livre V de la première partie : le narrateur fait précéder le portrait de Javert de trois paragraphes de réflexion philosophique :

Dans notre conviction, si les âmes étaient visibles aux yeux, on verrait distinctement cette chose étrange que chacun des individus de l'espèce humaine correspond à quelqu'une des espèces de la création animale ; et l'on pourrait reconnaître aisément cette vérité à peine entrevue par le penseur, que, depuis l'huître jusqu'à l'aigle, depuis le porc jusqu'au tigre, tous les animaux sont dans l'homme et que chacun d'eux est dans un homme. Quelquefois même plusieurs d'entre eux à la fois<sup>93</sup>.

Seul ce paragraphe existait, et moins développé encore, dans le texte des *Misères*, c'est-à-dire dans la rédaction du roman antérieure à l'exil. Il n'y avait à ce stade que le constat d'une « correspondance », comme d'une curiosité (« chose étrange »), dont au reste s'étaient déjà avisés bien des écrivains avant Hugo, – c'était une ressource fréquente de la caractérisation des personnages dans les romans de l'époque<sup>94</sup>. Le besoin d'expliquer cette correspondance,

---

<sup>91</sup> *LC*, III, 13, Massin IX, p. 171.

<sup>92</sup> *LC*, III, 13, Massin IX, p. 171-172. Sur ce poème, voir encore le chapitre 13 p. 780-782.

<sup>93</sup> *LM*, I, v, 5, Massin XI, p. 168.

<sup>94</sup> Par exemple, dans *Le Comte de Monte-Cristo* (1844-1846) d'Alexandre Dumas, le personnage éponyme s'exclame à propos de Danglars : « décidément c'est une laide créature que cet homme ; comment, dès la première fois qu'on le voit, ne reconnaît-on pas le serpent au front aplati, le vautour au crâne bombé et la buse au bec tranchant » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998, t. 1, p. 585). Quant à Balzac, on sait de quelle zoologie sociale il formule l'ambition dans l'« Avant-propos de la *Comédie humaine* » (1842).

de la fonder en métaphysique, ne se faisait pas sentir au Hugo des années 1840. Dans la version définitive, deux paragraphes sont venus donner une profondeur philosophique au constat curieux :

Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices, errantes devant nos yeux, les fantômes visibles de nos âmes. Dieu nous les montre pour nous faire réfléchir. Seulement, comme les animaux ne sont que des ombres, Dieu ne les a point faits éducatifs dans le sens complet du mot ; à quoi bon ? Au contraire, nos âmes étant des réalités et ayant une fin qui leur est propre, Dieu leur a donné l'intelligence, c'est-à-dire l'éducation possible. L'éducation sociale bien faite peut toujours tirer d'une âme, quelle qu'elle soit, l'utilité qu'elle contient<sup>95</sup>.

Cet ajout a gardé des méditations des années 1850 l'idée d'une symbolique intentionnelle, une sorte de finalisme éthique de la nature extérieure, qui se trouve ici radicalisé de façon un peu glaçante : l'animal perd presque son statut d'être vivant pour être réduit à sa fonction d'image, c'est un « fantôme », une « ombre », un simulacre sans intériorité. C'est pourquoi cette formulation parfaite, restreinte au cas des animaux, du symbolisme analogique ne satisfait pas tout à fait Hugo ; pour cet ancien spirite, elle pêche par défaut d'animisme, et c'est pourquoi un dernier paragraphe introduit une réserve :

Ceci soit dit, bien entendu, au point de vue restreint de la vie terrestre apparente, et sans préjuger la question profonde de la personnalité antérieure ou ultérieure des êtres qui ne sont pas l'homme. Le moi visible n'autorise en aucune façon le penseur à nier le moi latent. Cette réserve faite, passons<sup>96</sup>.

Autrement dit, la validité psychologique et éthique de l'analogie animale est confortée, au choix et peut-être même simultanément, par deux doctrines : celle du symbolisme analogique, qui fait des animaux de simples simulacres de réalités morales, et celle de la transmigration des âmes.

---

<sup>95</sup> *LM*, I, v, 5, Massin XI, p. 168.

<sup>96</sup> *LM*, I, v, 5, Massin XI, p. 168-169. Par un mouvement comparable, au livre I, I des *Misérables*, le motif de la nature-texte est arraché à la thèse du symbolisme animal, qu'il servait à formuler dans *Les Contemplations* ; il suggère désormais la métempsycose et la genèse mystérieuse des créatures : (il est question de Myriel) « Les laideurs de l'aspect, les difformités de l'instinct, ne le troublaient pas et ne l'indignaient pas. Il en était ému, presque attendri. Il semblait que, pensif, il en allât chercher, au delà de la vie apparente, la cause, l'explication ou l'excuse. Il semblait par moments demander à Dieu des commutations. Il examinait sans colère, et avec l'œil du linguiste qui déchiffre un palimpseste, la quantité de chaos qui est encore dans la nature » (*LM*, I, I, 13, Massin XI, p. 88-89). Cela grâce à une variante très particulière du motif du texte : avec le palimpseste, on ne considère plus la signification des mots, mais la matérialité de leur inscription.

## De l'analogie à l'identité : la réalisation de l'équation métaphorique

### La consubstantialité matière-esprit dans la prose philosophique des *Misérables*

La confusion des ordres matériels et immatériels n'est pas réservée à la poésie, mais trouve sa place dans la prose philosophique comme le terme ultime de la doctrine de l'unité. Particulièrement révélateur à cet égard est un long passage des *Misérables* dont on a déjà cité plusieurs extraits mais dont il nous faut reprendre ici la composition en détail pour montrer comment s'enchaînent et s'articulent les différents éléments de cette doctrine. Il s'agit des deux derniers paragraphes du chapitre « *Foliis ac frondibus* », au livre IV, III du roman. Ce chapitre, qui décrit le jardin de la rue Plumet, en compare la vigueur à celle des forêts du Nouveau Monde, ce qui conduit le narrateur à affirmer la pleine présence de la nature en chacune de ses œuvres :

Rien n'est petit en effet ; quiconque est sujet aux pénétrations profondes de la nature, le sait. Bien qu'aucune satisfaction absolue ne soit donnée à la philosophie, pas plus de circonscrire la cause que de limiter l'effet, le contemplateur tombe dans des extases sans fond à cause de toutes ces décompositions de forces aboutissant à l'unité. Tout travaille à tout<sup>97</sup>.

« Rien n'est petit » parce que « la nature se répand toujours tout entière là où elle se répand », comme le dit la fin du paragraphe précédent, mais aussi (et il y a là un glissement) parce que chaque partie de la nature est un élément essentiel et irremplaçable d'un tout parfaitement cohérent : c'est ce que dit le terme d'« unité », présent dans le passage. Commence alors un très long dernier paragraphe dans lequel Hugo, sous couvert d'une énumération d'exemples, introduit successivement les trois niveaux de sens de cette « unité » : l'interdépendance causale, l'analogie, puis la confusion des ordres. Cette succession paraît concertée : les premières lignes du paragraphe sont consacrées presque uniquement à l'interdépendance causale, illustrant le « Tout travaille à tout » qui les précède immédiatement :

L'algèbre s'applique aux nuages ; l'irradiation de l'astre profite à la rose ; aucun penseur n'oserait dire que le parfum de l'aubépine est inutile aux constellations. Qui donc peut calculer le trajet d'une molécule ? que savons-nous si des créations de mondes ne sont point déterminées par des chutes de grains de sable ? qui donc connaît les flux et les reflux réciproques de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, le retentissement des causes dans les précipices de l'être, et les avalanches de la création<sup>98</sup> ?

Seule la première phrase, « l'algèbre s'applique aux nuages », tire déjà vers l'idée d'analogie et d'identité de loi au sein de l'ordre matériel. Ce qu'on constate, c'est à nouveau cette

---

<sup>97</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 636-637.

<sup>98</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

fascination de l'infiniment petit et de l'infiniment grand, thème dont on a vu la liaison intime avec la doctrine de l'unité. En présence de ces deux infinis, l'affirmation que « rien n'est petit » prend toute sa force, et Hugo la réitère :

Un ciron importe ; le petit est grand, le grand est petit ; tout est en équilibre dans la nécessité ; effrayante vision pour l'esprit. Il y a entre les êtres et les choses des relations de prodige ; dans cet inépuisable ensemble, de soleil à puceron, on ne se méprise pas ; on a besoin les uns des autres<sup>99</sup>.

L'idée de l'interdépendance causale n'a certes pas grand chose à voir avec la métaphore. Mais ce qui doit nous intéresser, c'est de voir avec quelle facilité l'analogie s'introduit déjà, à ce niveau où il n'en est pas encore explicitement question : la réciprocity de l'interdépendance appelle irrésistiblement la correspondance qui la mettra en valeur<sup>100</sup> : « La lumière n'emporte pas dans l'azur les parfums terrestres sans savoir ce qu'elle en fait ; la nuit fait des distributions d'essence stellaire aux fleurs endormies<sup>101</sup>. » C'est à peu près à cet endroit, justement, que le deuxième niveau de sens de l'« unité », l'analogie, commence d'être développé : d'abord considérée dans les limites du monde matériel, elle devient ensuite un lien entre l'ordre matériel et l'ordre moral :

La germination se complique de l'éclosion d'un météore et du coup de bec de l'hirondelle brisant l'œuf, et elle mène de front la naissance d'un ver de terre et l'avènement de Socrate. Où finit le télescope, le microscope commence. Lequel des deux a la vue la plus grande ? Choisissez. Une moisissure est une pléiade de fleurs ; une nébuleuse est une fourmière d'étoiles. Même promiscuité, et plus inouïe encore, des choses de l'intelligence et des faits de la substance. Les éléments et les principes se mêlent, se combinent, s'épousent, se multiplient les uns par les autres, au point de faire aboutir le monde matériel et le monde moral à la même clarté<sup>102</sup>.

À ce niveau, cependant, les ordres matériels et immatériels, malgré leur homologie de formes, de structure et de loi, restent disjoints. Un dernier pas reste à franchir : affirmer la continuité ontologique des deux ordres, les confondre dans un même mixte de matière et d'esprit dont

---

<sup>99</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>100</sup> Elle appelle aussi l'antithèse (typiquement, celle du grand et du petit, comme on vient de le voir), et bien souvent les deux ensemble. On pourrait dire que les réflexes rhétoriques de la vision hugolienne déteignent sur sa (méta)physique ; quand Hugo dit que Dieu se plaît aux antithèses et aux métaphores, il fait Dieu à son image.

<sup>101</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>102</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637. La parenté est évidente entre cette fin de chapitre des *Misérables* et le passage de « La Mer et le Vent » (écrit en 1865) que nous avons signalé dans la n. 48 : celui-ci apparaît comme une amplification de celui-là ; il donne davantage d'exemples d'analogies, en particulier entre l'ordre matériel et l'ordre moral : « La reptilité de la chenille ressemble à nos misères et à nos vices ; il y a des ailes dedans. L'ouragan et la colère sortent du même moule. / Ces rapprochements pourraient être multipliés indéfiniment. / On ne doit jamais se lasser d'insister sur l'unité de loi, révélatrice de l'unité d'essence » (VI, Massin XII, p. 810) – notons, dans la dernière phrase, le retour des deux sous-concepts de l'unité que nous avons rencontrés dans *William Shakespeare*.

l'éventualité rendrait littérales en droit les métaphores les plus écartelées. C'est ce pas que le narrateur franchit à la fin du paragraphe :

Le phénomène est en perpétuel repli sur lui-même. Dans les vastes échanges cosmiques, la vie universelle va et vient en quantités inconnues, roulant tout dans l'invisible mystère des effluves, employant tout, ne perdant pas un rêve de pas un sommeil, semant un animalcule ici, émettant un astre là, oscillant et serpentant, faisant de la lumière une force et de la pensée un élément, disséminée et indivisible, dissolvant tout, excepté ce point géométrique, le moi ; ramenant tout à l'âme atome ; épanouissant tout en Dieu<sup>103</sup>

La continuité entre le matériel et le spirituel reste d'abord pensée sous l'espèce du changement d'état et de la communication d'énergie, au sein des « échanges », de la vaste circulation où se noue l'interdépendance causale et donc la cohésion de l'univers. Pour que soit abolie la dernière séparation de la matière et de l'esprit, pour que soit vraiment envisagée leur consubstantialité, il faut attendre une phrase nominale, l'avant-dernière du paragraphe, qui qualifie le monde de « machine faite d'esprit ». Il n'est pas indifférent que cet énoncé aux résonances panthéistes côtoie le vis-à-vis de « l'âme atome » et de Dieu « épanouissement » de tout. Dans le contexte de cette confusion des ordres, le motif métaphorique de « l'âme atome » pourrait bien signifier plus qu'une analogie de phénomène (c'est ainsi que nous l'avons interprété plus haut), suggérer un monisme réconciliant audacieusement matérialisme et spiritualisme<sup>104</sup>. Peut-on supputer la même consubstantialité du côté de Dieu ? Nous l'avons vu, Hugo définit généralement Dieu (en particulier dans *Les Misérables*) comme le « moi de l'infini », ce qui maintient une distinction entre le corps de Dieu et son moi, l'âme du monde ; mais on sent dans certains passages un désir d'abolir cette distinction : la preuve ontologique administrée au chapitre II, VII, 5 du roman semble imposer la nécessité d'une substance qui soit *à la fois* matière et esprit<sup>105</sup> ; nous avons cité plus haut (voir la n. 69) ces deux phrases de *William Shakespeare* : « Le monde dense, c'est Dieu. Dieu dilaté, c'est le monde », qui identifient solidement Dieu à l'infini matériel ; enfin, il y a dans « La Civilisation » un jeu de mots

---

<sup>103</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>104</sup> Sur ce passage des *Misérables*, voir Pierre Laforgue, « L'âme, l'atome et le Moi. Physique et métaphysique dans *Les Misérables* » (art. cit.), qui souligne que le titre du chapitre IV, III, 3 est une citation de Lucrèce (*De natura rerum*, V, v. 972), poète épicurien, donc matérialiste et atomiste : « c'est dans la référence, explicite ou implicite, à Lucrèce que tente de se constituer dans *Les Misérables* une philosophie matérialiste, dont les concepts sont ceux de matière, d'atome et d'immanence. Mais le propre de cette philosophie matérialiste est de ménager à l'intérieur d'elle-même une place à l'âme, une place ambivalente, qui lui assigne d'être en même temps du côté du spiritualisme et du côté du matérialisme, ce qui reproduit l'ambivalence lucrétienne elle-même d'une âme composée d'atomes, mais de si subtils atomes que leur nature arrive à contrevenir à la caractéristique matérialiste des autres atomes composant les corps » (p. 76).

<sup>105</sup> « Y a-t-il un infini hors de nous ? Cet infini est-il un, immanent, permanent ; nécessairement substantiel, puisqu'il est infini, et que, si la matière lui manquait, il serait borné là, nécessairement intelligent, puisqu'il est infini, et que, si l'intelligence lui manquait, il serait fini là ? » (*LM*, II, VII, 5, Massin XI, p. 393-394). Le risque, à faire de Dieu l'âme du corps univers, c'est que l'infini matériel et l'infini spirituel ne coïncident pas parfaitement.

étymologique et métaphorique qui consacre l'identité matière-esprit : « Le chaos n'est autre chose que la première chenille. / Il en est sorti le monde, ce prodigieux papillon de l'abîme qui a la poussière stellaire sur les ailes. Et qui, comme le papillon, est âme<sup>106</sup> ».

### **La doctrine du mal poids et matière dans « Ce que dit la bouche d'ombre »**

L'analogie de l'équilibre et de l'équité, qu'on a vu affirmée dans la prose philosophique comme une « unité de loi », c'est-à-dire un fonctionnement commun à plusieurs strates de l'être (matérielle, logique, morale) qui constituent un univers cohérent, devient dans la poésie métaphysique identité stricte. « Ce que dit la bouche d'ombre », à la fin des *Contemplations*, développe une doctrine mythique de l'engendrement du monde matériel par la faute originelle ; selon cette doctrine, la faute *est* le poids, littéralement :

Or la première faute  
Fut le premier poids.  
Dieu sentit une douleur.  
Le poids prit une forme, et, comme l'oiseleur  
Fuit emportant l'oiseau qui frissonne et qui lutte,  
Il tomba, traînant l'ange éperdu dans sa chute.  
Le mal était fait. Puis tout alla s'aggravant ;  
Et l'éther devint l'air, et l'air devint le vent ;  
L'ange devint l'esprit, et l'esprit devint l'homme.  
L'âme tomba, des maux multipliant la somme,  
Dans la brute, dans l'arbre, et même, au-dessous d'eux,  
Dans le caillou pensif, cet aveugle hideux.  
Êtres vils qu'à regret les anges énumèrent !  
Et de tous ces amas des globes se formèrent,  
Et derrière ces blocs naquit la sombre nuit.  
Le mal, c'est la matière<sup>107</sup>.

À l'analogie s'est substitué le phénomène mythique d'un devenir, d'une métamorphose, avec une certaine inversion de sens par rapport à la logique de la métaphore : la figure cherche à rendre compte d'une réalité immatérielle à l'aide d'une réalité matérielle, elle représente la faute sous l'espèce du poids ; le mythe, lui, en vient à rendre compte de la réalité matérielle à l'aide de la réalité immatérielle, il explique le poids par la faute. En l'occurrence, ce renversement n'est pas une originalité de Hugo : cette doctrine de la faute pesanteur condense des éléments platoniciens, gnostiques et chrétiens. Notons que la faute engendre en fait trois réalités, liées mais distinguées, et importantes chacune en elle-même : dans l'ordre du poème, le poids, la matière, et l'ombre. La suite du poème développe cette identité du mal et de

---

<sup>106</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 425. Le grec *psychè* signifie à la fois « âme » et « papillon de nuit ».

<sup>107</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 373.

l'ombre qui est une identité indirecte, induite, – le mal étant plus fondamentalement opacité, de même qu'il est poids et solidité :

Ne réfléchis-tu pas lorsque tu vois ton ombre ?  
Cette forme de toi, rampante, horrible, sombre,  
Qui, liée à tes pas comme un spectre vivant,  
Va tantôt en arrière et tantôt en avant,  
Qui se mêle à la nuit, sa grande sœur funeste,  
Et qui contre le jour, noire et dure, proteste,  
D'où vient-elle ? De toi, de ta chair, du limon  
Dont l'esprit se revêt en devenant démon ;  
De ce corps qui, créé par ta faute première,  
Ayant rejeté Dieu, résiste à la lumière ;  
De ta matière, hélas ! de ton iniquité.  
Cette ombre dit : – Je suis l'être d'infirmité ;  
Je suis tombé déjà ; je puis tomber encore. –  
L'ange laisse passer à travers lui l'aurore ;  
Nul simulacre obscur ne suit l'être aromal ;  
Homme, tout ce qui fait de l'ombre a fait le mal<sup>108</sup>.

### **L'analogie, loi du devenir sotériologique : la transmigration des âmes**

Une autre doctrine mythique chère à Hugo franchit le pas de l'équivalence analogique à l'identité ou plutôt la continuité ontologique, fondée sur un devenir et une métamorphose : la doctrine de la métempsychose, dont on a vu qu'elle concurrençait dans *Les Misérables* l'idée du simple symbolisme animal. C'est « Ce que dit la bouche d'ombre », à nouveau, qui fait résonner cette doctrine : selon une logique qui prolonge celle exposée ci-dessus, quoiqu'elle en diffère un peu, les crimes des hommes engendrent après leur mort des formes matérielles dans lesquelles ils se retrouvent au cachot pour une longue période d'expiation. L'âme dans cet état d'expiation, nous dit le poème, « a la forme<sup>109</sup> » de sa faute. Mais cette formulation n'implique pas exclusivement une logique analogique. Les nombreuses illustrations en lesquelles se monnaie la doctrine font du principe métaphorique l'un seulement des principes qui régissent la transmigration, à égalité avec le principe métonymique : si la transformation de Nemrod en montagne (« Nemrod gronde enfermé dans la montagne à pic<sup>110</sup> ») paraît obéir à l'association analogique montagne-orgueil, si Verrès devient littéralement ce qu'il était d'abord métaphoriquement (« Verrès / Qui fut loup sous la pourpre, est loup dans les forêts<sup>111</sup> »), bien d'autres punis se trouvent enfermés dans l'instrument de leur crime (« Du

---

<sup>108</sup> *LC*, VI, 26, *Massin IX*, p. 374.

<sup>109</sup> « L'âme en ces trois cachots traîne sa faute noire. / Comme elle en a la forme, elle en a la mémoire », *LC*, VI, 26, *Massin IX*, p. 379.

<sup>110</sup> *LC*, VI, 26, *Massin IX*, p. 378.

<sup>111</sup> *LC*, VI, 26, *Massin IX*, p. 385.

tombeau d'Anitus il sort une ciguë<sup>112</sup> », « le vent [...] / Mêlé, dans l'âtre abject et sous le vil chaudron, / La fumée Érostrate à la flamme Néron<sup>113</sup> », ou dans un objet ayant avec ce crime quelque autre rapport métonymique (« Hérode, c'est l'osier des berceaux vagissants<sup>114</sup> »). D'autres transmigrations suivent bien une logique métaphorique, mais qui n'a aucun rapport avec la faute de la personne châtiée : c'est, semble-t-il, à la fois en vertu de l'association stéréotypée femme-fleur et de l'antithèse monstre-fleur, qu'Hugo écrit : « Oh ! comme en son bonheur, qui masque un sombre arrêt, / Messaline ou l'horrible Isabeau frémirait / Si, dans ses actions du sépulcre voisines, / Cette femme sentait qu'il lui vient des racines, / Et qu'ayant été monstre, elle deviendra fleur<sup>115</sup> ». Ces énumérations de châtements se veulent avant tout fête et feu d'artifice funèbre, où les inventions d'un humour poétique grimaçant prennent la réalité du mythe ; la métaphore est ici une des logiques seulement, variées au maximum, de cet humour.

### **La confusion des ordres dans les ailleurs rêvés de la poésie**

La confusion des ordres, la métaphore rendue littérale, caractérisent enfin certains ailleurs, certains lieux lointains dans le temps et l'espace, et plus encore que lointains, mythiques ou conjecturaux, que seule l'imagination poétique peut faire exister. Tel est le cas par exemple de cet autre monde, à des éons de distance de la planète Terre, que le poète de « *Magnitudo Parvi* » imagine découvrir : monde autre par excellence, qui stupéfie le spectateur terrestre jusqu'à l'anéantissement. Cette altérité absolue, dont la représentation est une gageure littéraire, Hugo choisit de la figurer en laissant toute liberté et toute littéralité au processus de transfert métaphorique :

Ce qu'on prend pour un mont est une hydre ; ces arbres  
Sont des bêtes ; ces rocs hurlent avec fureur ;  
Le feu chante ; le sang coule aux veines des marbres.  
Ce monde est-il le vrai ? le nôtre est-il l'erreur ?  
Ô possibles qui sont pour nous les impossibles !  
Réverbérations des chimères visibles !  
Le baiser de la vie ici nous fait horreur<sup>116</sup>.

Les trois premiers vers de cette strophe sont faits d'énoncés qui pourraient tous se lire comme des métaphores, et le dernier d'entre eux est même une catachrèse, donc une métaphore figée,

---

<sup>112</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 378.

<sup>113</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 378.

<sup>114</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 378.

<sup>115</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 378.

<sup>116</sup> *LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 198.

qui se trouve non seulement remotivée mais littéralisée. Car c'est là précisément la force du passage : ces associations que le lecteur identifie comme recevables métaphoriquement, le texte lui enjoint de les accepter littéralement. Le résultat est un bouleversement des frontières catégorielles, qui reste circonscrit au monde matériel. Plus que jamais « faculté de *déformer* les images », selon la définition qu'en a donnée Bachelard<sup>117</sup>, l'imagination crée ici la même représentation hybride que la métaphore, mais sans neutraliser le sémantisme des copules et l'actualisation des verbes ; par conséquent, l'accent d'importance se déplace brutalement de la base analogique (non inexistante, comme le montre le cas des « veines des marbres ») vers l'impertinence catégorielle. C'est précisément le but : il s'agit ici de dire la « chimère » ; à l'inverse de l'utilisation conjecturale habituelle de la métaphore, qui cerne le probable par analogie, c'est-à-dire suppute l'inconnu sur le modèle du connu, il s'agit ici de forger l'improbable et l'inouï, pour donner le plus de portée possible à la supposition.

Ce cas était celui d'un lieu rêvé parce que reculé dans l'espace et l'hypothétique. La confusion des ordres se fait plus complète et moins chaotique, elle mêle harmonieusement le matériel et le spirituel, lorsqu'il s'agit de rêver un état du monde reculé dans le temps et le mythe. C'est le cas dans le tout premier poème de la Première Série de *La Légende des siècles*, « Le Sacre de la femme », qui décrit la nature à peine sortie des mains du Créateur, non encore souillée par la première faute. Plusieurs notations caractérisent cet état originel de la nature par la fusion des substances matérielles et des essences intellectuelles et morales : non seulement la lumière est imprégnée de spiritualité (« Une ardente lueur de paix et de bonté<sup>118</sup> » ; « La prière semblait à la clarté mêlée<sup>119</sup> » ; « Et la lumière était faite de vérité<sup>120</sup> »), mais les objets solides eux-mêmes en sont pénétrés : « le bien, le beau, le vrai, le juste, / Coulaient dans le torrent, frissonnaient dans l'arbuste ; / [...] L'arbre était bon ; la fleur était une vertu ; / C'est trop peu d'être blanc, le lys était candide<sup>121</sup> » ; « Et, répandu partout, sur les eaux, dans les vents, / L'amour épars flottait comme un parfum s'exhale<sup>122</sup> ». Tout se passe comme si les termes qu'allaient ensuite relier les correspondances de l'universelle analogie et du code symbolique étaient encore, en ces premiers jours du monde, onto-

---

<sup>117</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement* [José Corti, 1943], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Biblio essais », 2009, p. 5.

<sup>118</sup> *LSI*, I, 1, I, Massin X, p. 435.

<sup>119</sup> *LSI*, I, 1, I, Massin X, p. 436.

<sup>120</sup> *LSI*, I, 1, I, Massin X, p. 436.

<sup>121</sup> *LSI*, I, 1, II, Massin X, p. 437.

<sup>122</sup> *LSI*, I, 1, II, Massin X, p. 438.

logiquement indissociés. État euphorique du monde, resté plus proche du projet divin : « cette nature encore immaculée » « du verbe éternel avait gardé l'accent<sup>123</sup> ». Il est difficile de savoir si dans la pensée de Hugo c'est la première faute qui a rompu cette heureuse union des ordres – si tant est qu'il ait eu une théorie à ce sujet, et que cette représentation du monde originel ait eu pour lui une validité en dehors de ce poème. On constate en tout cas dans *La Fin de Satan* (dans un passage écrit en avril 1854, donc antérieur au « Sacre de la femme ») que les plans matériel et moral sont encore en continuité ontologique au moment où Noé monte dans l'Arche :

Une noire vapeur montait aux cieux sublimes,  
Fumée aux flots épais des sombres actions.  
Depuis longtemps l'azur perdait ses purs rayons,  
Et par instants semblait plein de hideuses toiles  
Où l'araignée humaine avait pris les étoiles.

Car dans ces temps lointains, de ténèbres voilés,  
Où la nature et l'homme étaient encore mêlés,  
Les forfaits rayonnaient dans l'espace, en désastres,  
Et les vices allaient éteindre au ciel les astres.  
Le mal sortait de l'homme et montait jusqu'à Dieu<sup>124</sup>.

La doctrine de l'unité, en ses diverses ramifications, continue de s'exposer et même de s'approfondir dans la suite des années 1860, comme la doctrine de la vision, et volontiers en lien avec elle : on peut suivre ces développements ultérieurs à notre période dans le livre de Didier Philippot que nous avons déjà cité plusieurs fois<sup>125</sup>. Quant à l'autre branche de l'universelle analogie hugolienne, le symbolisme naturel, il est peut-être théorisé plus particulièrement dans la période que nous étudions ; il est en adéquation plus étroite avec la pratique stylistique de la métaphore, puisqu'il suppose une relation de signification entre les choses

---

<sup>123</sup> *LSI*, I, 1, I, Massin X, p. 436.

<sup>124</sup> *La Fin de Satan*, « La Première Page », « I. L'Entrée dans l'ombre », I, Massin X, p. 1627.

<sup>125</sup> Dans *Les Travailleurs de la mer* (1866), le rêve, « aquarium de la nuit », fait rencontrer à l'homme « une réalité invisible » qui appartient à « la continuation occulte de la nature infinie » (I, I, 7, Massin XII, p. 570), et dans *L'Homme qui rit* (1869), Gwynplaine enfant marche « au milieu de la diffusion nocturne des songes », c'est-à-dire dans la « fumée » des rêves de toute une ville, où « la pensée décomposée des endormis » « se combine avec le possible qui pense probablement aussi dans l'espace » (I, III, 4, Massin XIV, p. 118) : voir Didier Philippot, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible*, tout le deuxième chapitre (p. 79-104). Dans *Les Travailleurs de la mer* de nouveau, la genèse de la pieuvre est présentée comme la concrétion de « l'insaisissable qui flotte en nos songes » (II, IV, 2, Massin XII, p. 739), ou du mystère (« le mystère se concrète en monstres »), ou encore des ténèbres (« Des morceaux d'ombre sortent de ce bloc, l'immanence, se déchirent, se détachent, roulent, flottent, se condensent, font des emprunts à la noirceur ambiante, subissent des polarisations inconnues, prennent vie, se composent on ne sait quelle forme avec l'obscurité et on ne sait quelle âme avec le miasme, et s'en vont, larves, à travers la vitalité ») (II, IV, 2, Massin XII, p. 742) : voir Didier Philippot, *op. cit.*, tout le troisième chapitre (p. 105-121).

matérielles et des idées ; mais de toute façon, il se fond harmonieusement avec la doctrine de l'unité si l'on considère que tout l'univers est le déploiement et la réalisation (progressive, certes) des pensées de Dieu. Telle semble bien être la métaphysique de Hugo, surtout si, des deux modélisations possibles du rapport entre Dieu et la Création (présentées dans la n. 14), on écarte celle de l'âme et du corps (dont nous avons vu qu'elle est gênante lorsque Hugo veut identifier l'esprit et la matière : voir les p. 232-233 et la n. 105) pour préférer celle de l'acte intransitif : après tout, « le moi de l'infini », cela peut vouloir dire le sujet (au sens grammatical) de cette action de création perpétuellement continuée qu'est le monde. Quoiqu'il en soit, fondée par ces deux branches de la doctrine analogique, l'écriture métaphorique devient la mise en œuvre et la propagation d'une double vérité, – d'une vérité plutôt physique, la structuration homologique de l'univers, et d'une vérité plutôt théologique, la révélation de Dieu et de son enseignement dans les choses d'ici-bas.

**Deuxième partie :**  
**La métaphore dans l'écriture**  
**de la pensée hugolienne**



## Chapitre 5. Métaphore et conceptualisation

Avant de pouvoir formuler un jugement, c'est-à-dire mettre en relation des concepts, encore faut-il avoir élaboré ces concepts, c'est-à-dire avoir approfondi et précisé l'idée que l'on se fait de chaque objet, en en repérant les composants logiques et leur articulation : la conceptualisation apparaît comme une étape théoriquement préalable à l'empilement de propositions qui va construire une philosophie, – même si en pratique, le jugement et la conceptualisation s'accomplissent généralement (et sans doute nécessairement) l'un par l'autre. Le rôle que joue la métaphore dans la conceptualisation hugolienne sera donc étudié incidemment par la plupart des chapitres de ce travail. Nous examinons ici un aspect précis de cette question : la façon dont Hugo présente ou représente l'opération de conceptualisation métaphorique. Cette opération se dit en effet, comme on va le voir, à travers certains thèmes très précis et récurrents ; des thèmes qui souvent sont eux-mêmes métaphoriques. Il pourra donc y avoir, dans les phénomènes que nous étudierons, de la métaphore à deux niveaux : **a)** le concept de l'objet s'élabore à partir d'images, **b)** le langage même dans lequel ces images, ou parfois des éléments tout à fait littéraux, sont donnés comme la vérité de l'objet, ce langage même est imagé. En étudiant ce langage, nous mettrons au jour tout un imaginaire, voire une mythologie hugolienne, à la fois de la pensée, de la découverte de la vérité et de la vérité elle-même, de la constitution logique et ontologique du monde.

### Composition et dosage : la pensée comme *analyse*

Le premier thème métaphorique récurrent qui nous intéressera est celui de la composition chimique. Il s'exprime dans des métaphores caractérisées, mais aussi dans certaines expressions faiblement imagées : l'expression *il y a du Y dans X*, et l'expression parente *il y a une certaine quantité de Y dans X* (avec ses variantes : *la quantité de Y qu'il y a dans X*, *toute la quantité de Y qu'il y a dans X*, etc.). L'expression *il y a du Y dans X* se décompose en trois éléments : **a)** la forme verbale impersonnelle *il y a*, n'ayant en elle-même rien de métaphorique, mais intéressante parce qu'elle inscrit cette expression dans l'ensemble plus large des *il y a* hugoliens, qui mériterait toute une étude stylistique, **b)** l'article indéfini partitif (*du / de la / de l'*), qui s'utilise pour des noms de matière massive (*de l'eau*) ou pour des noms d'abstractions indénombrables (*de la douceur*) ; mais même dans ce second cas (et c'est lui qui nous intéresse), l'emploi du partitif correspond toujours à une représentation quelque peu

matérielle de la chose, puisque notre expérience de la matière concrète précède notre expérience de l'abstraction, et puisque notre pensée de l'abstrait repose largement sur la modélisation spatiale et matérielle, comme l'ont montré Lakoff et Johnson<sup>1</sup>, c) le complément circonstanciel *dans X*, dont le sémantisme spatial confirme et renforce la représentation matérielle véhiculée par le partitif. L'expression *il y a une certaine quantité de Y dans X* et ses variantes ne font que reprendre cette structure à trois éléments en l'articulant autour du nom *quantité* : nous verrons plus loin quel profit il y a à introduire ce nom. Que ces expressions véhiculent une représentation matérielle de l'immatériel chez Hugo du moins, on en trouve la confirmation dans un passage de *William Shakespeare* : « dans le poète et dans l'artiste, il y a de l'infini. C'est cet ingrédient, l'infini, qui donne à cette sorte de génie la grandeur irréductible. / Cette quantité d'infini, qui est dans l'art, est extérieure au progrès<sup>2</sup> ». Le terme *ingrédient* ne fait ici qu'explicitement une image latente. Avec ces expressions, comme avec certaines métaphores plus poussées, Hugo fait de la pensée une chimie. Les concepts sont traités comme des substances matérielles qui se mélangent en des corps complexes – les réalités concrètes – et le penseur doit donc se livrer à une opération d'analyse, de décomposition, d'extraction des éléments simples.

Hugo, bien sûr, n'invente pas ces expressions, mais il est original par l'usage qu'il en fait, un usage abondant (elles sont un de ses tics d'écriture), et un usage souvent métaphorique : non contentes d'être faiblement imagées lorsque Y n'est pas une matière massive, ces expressions deviennent volontiers des supports de métaphore lorsque Y ne saurait être littéralement pertinent dans le contexte. Quand Hugo évoque, dans *Les Misérables*, « une admiration où il y avait de la compassion<sup>3</sup> » (sentiment de Prouvaire et Combeferre pour Enjolras marmoréen), ou quand il explique dans « La Civilisation » qu'« il y a de la permanence dans la prétention [du droit divin]<sup>4</sup> », il affirme une relation logique entre deux termes *pris littéralement* ; mais quand il écrit de Tholomyès : « il y avait de la dictature dans sa jovialité<sup>5</sup> », quand il déclare dans « Le Goût » qu'« il y a de la faim dans le goût<sup>6</sup> » ou

---

<sup>1</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne* [*Metaphors We Live By*, 1980], traduit par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985. Dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 66, Judith Wulf mentionne « la fameuse structure hugolienne qui consiste à appliquer un partitif à une notion abstraite » comme l'un des moyens linguistiques du « passage de l'abstrait au concret ».

<sup>2</sup> *WS*, I, III, 3, Massin XII, p. 197.

<sup>3</sup> *LM*, IV, XII, 8, Massin XI, p. 785.

<sup>4</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 430.

<sup>5</sup> *LM*, I, III, 3, Massin XI, p. 138.

quand il saisit sur le visage du conventionnel G. « une gravité où il y avait de l'ombre<sup>7</sup> », la dictature, la faim et l'ombre sont des caractérisations métaphoriques de la jovialité, du goût et de la gravité. La chimie de la pensée hugolienne n'admet pas seulement pour éléments les seuls concepts, elle admet aussi les images. Dans la composition des objets qu'elle pense, ces corps complexes dont elle fait l'analyse, elle découvre des réalités, parfois très concrètes et matérielles, d'un rapport indirect voire lointain avec l'objet, et qui n'y entrent qu'en vertu des lois subtiles et permissives d'une interpénétration analogique généralisée. Il y a alors dans nos expressions, la plupart du temps, combinaison de deux métaphores : une métaphore forte, celle qui surgit de l'impertinence littérale de Y dans le contexte, et une métaphore faible, l'assimilation de Y à un ingrédient matériel-massif. Mais parfois le terme Y, hautement métaphorique dans le contexte, se prête en revanche littéralement au partitif, parce qu'il *est* matériel-massif ; il n'y a donc plus que la métaphore forte : pour les malheureuses prostituées, écrit Hugo, « il y a de la cendre dans plaire<sup>8</sup> ». Parfois au contraire, le terme Y sera *difficilement assimilable* à du matériel-massif (là où une abstraction comme la douceur y est facilement assimilable) ; la métaphore matérialisante-massifiante tendra donc à devenir forte elle aussi. Il y a des abstractions moins quantifiables que d'autres (*de la dictature* est plus imagé que *de la douceur*), mais ce sont les entités matérielles comptables qui résistent le plus au partitif, qui lui donnent le plus de métaphoricité : « dans de certains poèmes, il y a de l'astre<sup>9</sup> », écrit Hugo dans *William Shakespeare*. Comme on le voit, la recherche d'un Y audacieusement métaphorique dans le contexte peut aussi bien conduire à la suppression qu'à l'exacerbation de la métaphore matérialisante-massifiante.

La métaphoricité de ces expressions dépend donc de deux paramètres à peu près indépendants, **a)** la métaphoricité de Y dans le contexte, **b)** la résistance de Y au partitif. Pour décrire plus précisément la variation de ces paramètres, on peut répartir les cas en trois grands ensembles.

D'un côté se groupent les cas où Y a une validité littérale dans le contexte. L'image de l'ingrédience elle-même peut être plus ou moins forte, convenue ou bien audacieuse : Y désigne une réalité plus ou moins facilement assimilable à du matériel-massif. Les relations

---

<sup>6</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415.

<sup>7</sup> *LM*, I, I, 10, Massin XI, p. 82.

<sup>8</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>9</sup> *WS*, II, II, 3, Massin XII, p. 247.

logiques traduites par l'ingrédience sont diverses et, selon le domaine de la réalité concerné, plus ou moins facilement interprétables.

Dans le domaine de la psychologie (intellectuelle, affective et morale), l'ingrédience traduit une expérience intime, celle de la vie de l'âme, où un même sujet éprouve comme mêlées les *actions* qui émanent de ses facultés et les *passions* qui les affectent ; la psychologie est depuis toujours un domaine privilégié de l'analyse. Dans « une admiration où il y avait de la compassion », exemple déjà cité, comme dans « une colère où il y avait de la vénération<sup>10</sup> » (colère de Marius contre Valjean, qui lui a caché qu'il lui avait sauvé la vie), c'est une *coexistence* entre deux sentiments qui se dit sous l'aspect du mélange. Quand Hugo écrit dans « *Promontorium Somnii* » : « la prudence déconseille les penseurs, mais ils se défient de la quantité de lâcheté qui est dans la prudence<sup>11</sup> », le mélange dit encore une *coexistence*, difficile à débrouiller, celle de deux motifs d'action proches, l'un vertueux, l'autre vicieux. Dans l'énoncé « il y a de la volonté dans la pensée, il n'y en a pas dans le rêve<sup>12</sup> » (au sujet de la pureté d'âme de Marius, révélée surtout par ses rêveries parce qu'elles sont involontaires), le terme Y nomme l'*agent*, la *cause efficiente*, de l'action dénotée par X. Et quand Hugo déclare dans le livre « Parenthèse » des *Misérables* : « Pour nous, toute la question est dans la quantité de pensée qui se mêle à la prière<sup>13</sup> », il postule une combinaison possible de deux actions de l'âme.

Hors du domaine de la psychologie, l'ingrédience sert souvent d'image au rapport logique d'attribution. Le terme Y nomme une *qualité* de la substance X, dans l'exemple déjà cité « il y a de la permanence dans la prétention [du droit divin] », ou dans cet autre : « il y a de l'éternité dans le droit<sup>14</sup> » (à l'occasion du portrait de Feuilly, affirmation du principe des nationalités). L'expression *la quantité de Y qui est dans X* rend alors l'attribution modulable. « Il y a nécessairement une certaine quantité d'ancienneté dans une race, et la ride des siècles ne s'improvise pas<sup>15</sup> », écrit Hugo afin d'expliquer que « la première famille venue ne suffi[se] pas pour faire une dynastie ». La prose philosophique « Utilité du Beau » évoque « la quantité d'inexplicable qui est dans le sublime<sup>16</sup> ».

---

<sup>10</sup> *LM*, V, IX, 5, Massin XI, p. 992.

<sup>11</sup> « *PS* », Massin XII, p. 477.

<sup>12</sup> *LM*, III, v, 5, Massin XI, p. 513.

<sup>13</sup> *LM*, II, VII, 8, Massin XI, p. 396.

<sup>14</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 485.

<sup>15</sup> *LM*, IV, I, 2, Massin XI, p. 599.

<sup>16</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 369.

La relation décrite est plus difficile à cerner, et l'image de l'ingrédience plus audacieuse, lorsque le terme Y désigne un événement ou un moment historique. Hugo évoque dans *Les Misérables* « la quantité de révolution que [Napoléon] avait en lui<sup>17</sup> », et il écrit dans *William Shakespeare* : « là où il y a de la révolution, patente ou latente, le flair catholique et royaliste est infaillible<sup>18</sup> ». Dans *William Shakespeare* encore, Hugo s'exclame au sujet de la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, issue de la Révolution : « Sur ce, faites-lui son procès, à cette littérature, ou son triomphe, haïssez-la ou aimez-la, selon la quantité d'avenir que vous avez en vous, outragez-la ou saluez-la<sup>19</sup> ». *Avoir de la révolution* (ou *de l'avenir*) en soi peut s'interpréter comme une métonymie pour *avoir en soi des sentiments favorables à la révolution*, ou mieux, *être sujet d'une action qui continue la révolution, qui hâte l'arrivée de l'avenir* ; l'important est l'effet métaphorique du trope, l'assimilation du moment historique à un composant matériel. Il n'y a plus qu'à tirer cette représentation matérielle vers le biologique et le médical pour pouvoir adresser cette mise en garde à « ceux qui ne veulent pas de l'avenir » : « ils se donnent une maladie sombre ; ils s'inoculent le passé<sup>20</sup> ». Avec ces ingrédiances, la révolution tend à n'être plus un événement singulier (1789) ni même un type d'événement, l'avenir et le passé cessent d'être de vastes séries de faits inscrits dans le temps : ces réalités historiques deviennent des entités philosophiques, politiques, morales et métaphysiques, presque religieuses ; elles s'intègrent à une pensée de la civilisation comme pénétration progressive de l'humanité par l'idéal. C'est donc dans la continuité des ingrédiances historiques, dans le même domaine de pensée, que s'inscrivent les ingrédiances métaphysiques. On a cité plus haut « dans le poète et dans l'artiste, il y a de l'infini » ; c'est là un ingrédient que l'on retrouve souvent dans la pensée hugolienne de l'art à cette époque. Si « les génies sont outrés », « ceci tient à la quantité d'infini qu'ils ont en eux<sup>21</sup> », apprend-on dans *William Shakespeare* ; « dans le goût, comme dans le génie, il y a de l'infini<sup>22</sup> », nous dit la prose philosophique « Le Goût ». L'infini a pour synonyme hugolien l'absolu ; le progrès, écrit Hugo, c'est « toute la quantité possible d'absolu introduite par degrés dans le fait<sup>23</sup> ». Pour Hugo, l'infini, l'absolu, sont des existants en soi, des espèces de transcendants ; le rapport

---

<sup>17</sup> *LM*, II, I, 18, Massin XI, p. 288.

<sup>18</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 306.

<sup>19</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 306.

<sup>20</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 709-710.

<sup>21</sup> *WS*, I, II, 5, Massin XII, p. 192.

<sup>22</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 423.

<sup>23</sup> *WS*, II, V, 8, Massin XII, p. 279.

que décrit l'ingrédience, entre les choses d'ici-bas et ces transcendants, est un rapport ontologique de participation ; ces ingrédiances métaphysiques sont *platoniciennes*, pourrait-on dire, par opposition aux ingrédiances *aristotéliennes* qui décrivent seulement la possession d'attributs logiques. Il est intéressant de repérer des cas qui hésitent entre ces deux espèces d'ingrédience. Quand Hugo écrit, dans *William Shakespeare*, à propos des types : « il y a dans leur essence cette quantité d'éternité qui appartient aux chefs-d'œuvre et qui fait que Trimalcion vit tandis que M. Romieu est mort<sup>24</sup> », l'*éternité* peut s'interpréter soit comme un attribut logique de la substance *type* (au même titre que la *permanence* et l'*ancienneté* dans les exemples cités plus haut), soit comme une transcendance métaphysique (un autre aspect de cette réalité unique dont les visages sont l'*infini*, l'*absolu*, l'*idéal*, etc.) à laquelle participe cette chose de la vie terrestre, le *type*.

Au-delà de ce premier ensemble s'étend un espace traversé par deux échelonnements.

**a) Premier échelonnement, selon la métaphoricité du terme Y :** non littéral, il partage plus ou moins directement, ou plus ou moins lointainement, une propriété notionnelle avec l'objet dont il est littéralement question. « Il y a de la chasteté dans la colère du juste contre l'injuste<sup>25</sup> », écrit Hugo dans *William Shakespeare* : il répond là au reproche d'indécence trop souvent adressé aux génies qui dénoncent les turpitudes humaines ; il répond en affirmant au contraire la grande pureté des génies, et cette pureté se dit dans des termes de morale sexuelle, comme le confirme l'environnement textuel, où la métaphore est filée : « Isaïe, Juvénal, Dante, ce sont des vierges. Remarquez leurs yeux baissés ». Pureté sexuelle et pureté littéraire, deux notions différentes mais relativement proches : immédiatement subsumées dans une catégorie commune, celle de la vertu morale. L'appartenance à une catégorie commune paraît un peu moins immédiate dans cet autre énoncé de *William Shakespeare*, « il y a de la maternité dans le génie<sup>26</sup> ». L'environnement textuel, là encore, précise la motivation

---

<sup>24</sup> *WS*, II, II, 2, Massin XII, p. 245. Trimalcion : riche affranchi qui donne un festin pantagruélique dans le *Satyricon*, roman latin attribué à Pétrone. François-Auguste Romieu (1800-1855), polytechnicien, fit une carrière préfectorale ; il devint un soutien de Louis-Napoléon Bonaparte et publia deux pamphlets césaristes, *L'Ère des Césars* (1850) et *Le Spectre rouge de 1852* (1851) ; Napoléon III le récompensa en lui donnant la direction des Beaux-Arts en 1852. Il fait donc partie de la clique du coup d'État vilipendé par Hugo – qui semble voir en lui un viveur : outre qu'il le compare à Trimalcion, il le décrit ainsi dans *L'Histoire d'un crime* (commencée en 1851, publiée en 1877) : « Silhouette d'ivrogne derrière un spectre rouge » (III, 4, Massin VIII, p. 159). Romieu était célèbre pour son humour, et il a écrit avec Horace-Napoléon Raisson un *Code gourmand. Manuel complet de gastronomie* (Paris, Ambroise Dupont et C<sup>ie</sup>, 1827) dont la page de titre arbore cette maxime : « Les grandes pensées viennent de l'Estomac ».

<sup>25</sup> *WS*, II, VI, 2, Massin XII, p. 284.

<sup>26</sup> *WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263.

de l'image : « Ô bonté des forts ! Leur émotion, qui peut être, s'ils veulent, tremblement de terre, est par instants si cordiale et si douce qu'elle semble le remuement d'un berceau. Ils viennent de faire naître en vous quelque chose dont ils prennent soin. Il y a de la maternité dans le génie. » La maternité vaut donc à la fois comme fait biologique – espèce de la causation d'existence – et comme ensemble de qualités morales et d'attitudes associées à ce fait, douceur et tendresse. Pour ces qualités, la subsomption dans une catégorie commune avec l'objet littéral est aussi immédiate que pour la chasteté dans l'exemple précédent, mais pour le fait biologique, elle l'est moins : la dimension biologique du comparant augmente ici la métaphoricité. Même diagnostic pour ce troisième énoncé de *William Shakespeare*, « il y a de la démagogie dans cette poésie en liberté », qui reformule ironiquement le reproche de *popularité* (aux deux sens du terme) adressé à Shakespeare : c'est ici la dimension politique du comparant qui augmente la métaphoricité. On rapprochera cet exemple de l'énoncé des *Misérables* déjà cité « il y avait de la dictature dans sa jovialité ». Hugo aime ces métaphores politiques, où il met souvent de l'humour<sup>27</sup>, parfois du sérieux et de la profondeur : « il y a toujours dans la pensée une certaine quantité de rébellion intérieure<sup>28</sup> », constate l'auteur des *Misérables* à propos de Javert, dont la conscience s'émancipe du strict point de vue légal en face de la sublimité morale de Valjean. Plus le caractère matériel de Y s'accroît (tandis que l'objet littéral du texte est immatériel), plus la métaphoricité augmente : au-delà de la chasteté, de la maternité, de la démagogie et de la dictature, sur cette échelle de l'image, il y a le mélange – dans « Les Traducteurs », au sujet de la traduction qui aide à l'évolution des langues : « dans toute traduction, il y a de l'amalgame. Les transformations de langues ont besoin d'une mixture préalable. Cet amalgame du fond commun des idiomes est une préparation<sup>29</sup> » – et la congélation – dans *Les Misérables*, au sujet de Valjean désespéré de savoir Cosette amoureuse de Marius : « Jean Valjean, à qui l'eût examiné dans cette ombre, n'eût pas semblé un homme vivant. Il était là, assis sur la borne de sa porte, immobile comme une larve de glace. Il y a de la congélation dans le désespoir<sup>30</sup> ».

**b) Deuxième échelonnement**, selon la résistance de Y au partitif. Il y a des abstractions moins quantifiables que d'autres. La chasteté, comme la douceur, est une qualité admettant des degrés, ce qui la rend facilement assimilable à du matériel-massif ; mais un phénomène

---

<sup>27</sup> Sur l'utilisation des réalités humaines dans la langue métaphorique énergique, voir le chapitre 6 p. 345 sqq.

<sup>28</sup> *LM*, V, IV (chapitre unique), Massin XI, p. 912.

<sup>29</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 386.

<sup>30</sup> *LM*, IV, XV, 2, Massin XI, p. 812.

physique comme la congélation, ou des faits biologiques comme la maternité, la faim, ou encore l'ankylose (« Il y a de l'ankylose dans le puritanisme<sup>31</sup> ») et le somnambulisme (au sujet d'Hamlet, « il y a dans toutes ses actions du somnambulisme répandu<sup>32</sup> »), souffrent moins naturellement du partitif, – alors qu'ils admettent, pour certains d'entre eux, des degrés. Il en va de même d'abstractions qui catégorisent des actions, des gestes, des mouvements : « Dans tous les partis qu'on pouvait prendre, il y avait de la chute<sup>33</sup> », écrit Hugo au sujet de Javert « déraillé », et à propos d'un retour de force chez Valjean à l'agonie, « il y a du tâtonnement dans l'action de mourir<sup>34</sup> ». En outre, les abstractions sont difficilement assimilables à du matériel-massif quand elles catégorisent des entités concrètes comptables. « Il y a de l'aventure dans l'idéal<sup>35</sup> », écrit Hugo pour expliquer que les masses timorées soient rétives au progrès héroïque ; « dans la création il y a de la faillite<sup>36</sup> », déclare Grantaire qui s'amuse, devant les imperfections de la réalité, à imaginer Dieu à bout de ressources ; « il y a de l'apocalypse dans la guerre civile<sup>37</sup> », affirme le narrateur des *Misérables* pour exprimer le caractère « visionnaire », hallucinatoire, de l'expérience des barricades : dans ces trois exemples, Y désigne un type d'événement – l'aventure, la faillite, l'apocalypse – qui couvre des occurrences dénombrables (on parle de cinq faillites plus naturellement que de cinq chastetés), et cette quantifiabilité-là des dénotés concrets semble rendre inconfortable l'autre quantification (continue sur le modèle du matériel-massif) pour le dénoté abstrait du même mot.

À cette extrémité de l'échelonnement, on rencontre tout un ensemble de cas où le terme Y désigne un type de personne. S'adressant dans *William Shakespeare* aux écrivains intransigeants, contempteurs des bassesses humaines, Hugo s'écrie : « ah ! il y a de la vestale en vous, vieux mécontents<sup>38</sup> ». Plus loin dans le même essai, à propos de l'originalité des génies, irréductible et inquiétante parce qu'elle contient « l'inconnu » : « il y a du sauvage dans ces civilisateurs mystérieux<sup>39</sup> » (l'image est surmotivée par l'antithèse avec « civilisateurs »).

---

<sup>31</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 389.

<sup>32</sup> *WS*, II, II, 5, Massin XII, p. 249.

<sup>33</sup> *LM*, V, IV (chapitre unique), Massin XI, p. 912.

<sup>34</sup> *LM*, V, IX, 5, Massin XI, p. 994.

<sup>35</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 863.

<sup>36</sup> *LM*, IV, XII, 2, Massin XI, p. 771.

<sup>37</sup> *LM*, V, I, 18, Massin XI, p. 856.

<sup>38</sup> *WS*, II, III, 5, Massin XII, p. 261.

<sup>39</sup> *WS*, II, IV, 5, Massin XII, p. 269.

Dans « La Civilisation », une longue métaphore filée, qui montre combien le monarque de droit divin est idolâtré comme un dieu, contient cet énoncé : « il y a du prêtre dans le courtisan<sup>40</sup> ». Une classe d'individus vivants semble devenir abstraction matérielle-massifiée moins naturellement encore qu'une classe d'événements, peut-être parce que les individus vivants ont déjà non seulement une *quantifiabilité* (ils sont comptables comme les événements) mais une *existence matérielle* incompatible avec le modèle matériel-massif. Le comble est atteint lorsque le terme Y ne désigne même plus une *catégorie* de personnes mais bien un individu unique érigé en type. Pour expliquer l'antipathie d'Aristophane contre Socrate, Hugo prête à ce dernier un certain scepticisme ironique, et il écrit : « il y a du Voltaire dans Socrate<sup>41</sup> ». Même une entité singulière peut devenir élément chimique de la pensée hugolienne (on l'a déjà vu plus haut avec « de la révolution »).

L'aboutissement de ces deux échelonnements, ce sont des cas où le terme Y lui-même *et* l'ingrédience sont radicalement métaphoriques : Y désigne une chose matérielle, dont la ressemblance avec l'objet littéral du discours est lointaine (il y a plutôt ressemblance entre une propriété de l'entité Y et une propriété de l'objet) ; matérielle, la chose pourrait se prêter littéralement à l'ingrédience, mais le plus souvent elle est comptable, et de toute façon peu susceptible d'entrer dans une chimie autre que magique et onirique. Quand Hugo écrit dans « Les Fleurs », au sujet du lit des prostituées, « Il y a du sépulcre dans cette alcôve », il exprime une ressemblance entre la mort et la prostitution dont l'environnement textuel précise les motivations :

Laissez-nous notre pitié fraternelle et profonde. La fille du peuple a eu faim.  
L'agonie de l'âme a commencé par l'agonie de la chair. À côté de Parent-Duchâtelet qui enregistre, Jérémie peut sangloter. Il y a du sépulcre dans cette alcôve ; qui écarte ce drap de lit dérange un suaire ; une prostituée est une morte<sup>42</sup>.

« Agonie de l'âme », c'est-à-dire à la fois *dégradation morale* et *détresse ressentie* (dans les deux cas, la mort représente la cessation d'un état de bon fonctionnement, la perte d'une énergie active et l'entrée dans une inertie : fin de l'état de pudeur et de vertu, fin du contentement de soi, de la joie de vivre et de l'espérance). Mais à *il y a de la mort dans la prostitution*, Hugo a préféré « il y a du sépulcre dans cette alcôve » : détour et sur-

---

<sup>40</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 426.

<sup>41</sup> *WS*, I, IV, 8, Massin XII, p. 215.

<sup>42</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 84.

détermination métonymiques<sup>43</sup>, qu'il affectionne ; le résultat est une *ingrédiencie* audacieuse en raison de la profondeur, de la distance à laquelle il faut aller chercher la propriété notionnelle commune. Audacieuse aussi parce que le terme Y résiste beaucoup au partitif. Nous l'avons dit, les choses du monde matériel sont souvent des entités comptables qui exacerbent la métaphore massifiante (quand elles ne sont pas des matières déjà massives qui l'annulent). C'est le cas dans cet énoncé de *William Shakespeare*, au sujet des personnages de Rabelais : « il y a du gouffre dans le goinfre<sup>44</sup> » (intéressant par la surdétermination paronomastique de l'image), et davantage encore dans l'exemple déjà cité du même essai, « Dans de certains poèmes, il y a de l'astre », et dans cette phrase des *Misérables* qui dit le caractère mystérieux et fatal de Waterloo : « Dans la bataille de Waterloo, il y a plus que du nuage, il y a du météore<sup>45</sup> ». L'ingrédient, on le voit, est presque toujours une chose de la nature (voir encore, à propos de Waterloo : « une certaine quantité de tempête se mêle toujours à une bataille<sup>46</sup> », ou dans « *Promontorium Somnii* », au sujet des animaux préhistoriques, qui semblent nés d'un rêve de Dieu : « n'y a-t-il pas du nuage dans le premier effort de la création<sup>47</sup> ? ») ; mais souvent cette chose naturelle est empreinte de mystère, pétrie de signification morale, ou métaphysique, ou surnaturelle. L'ombre et la lumière sont des candidats favorisés. « Il y a de la lumière dans les plis du linceul de Juliette ; mais rien que de la noirceur dans le suaire d'Ophélie dédaignée et de Desdemona soupçonnée<sup>48</sup> », écrit Hugo dans *William Shakespeare* ; on note, à nouveau, le détour métonymique (« de la noirceur dans le suaire d'Ophélie » et non dans la mort d'Ophélie). Un passage des « Fleurs » dont nous avons déjà cité un fragment plus haut met en série plusieurs ingrédiences, avec un écart ontologique croissant entre l'entité Y et l'entité X : pour les prostituées, « il y a du râle dans chanter, il y a du grincement dans rire, il y a de la putréfaction dans jouir, il y a de la cendre dans plaire, il y a de la nuit dans aimer<sup>49</sup> ». Même des actions désignées par des infinitifs peuvent devenir des substances composées de matière, de matière authentique, littérale, et en

---

<sup>43</sup> *Détour métonymique* parce que Hugo choisit de parler de la prostitution à travers un de ses accessoires, l'alcôve ; *surdétermination métonymique* parce que, du coup, l'image est appelée à la fois par l'équivalence *prostitution = mort* et par la nécessité de trouver, dans le lexique de la mort, un correspondant à l'alcôve – ce sera le sépulcre.

<sup>44</sup> *WS*, I, II, 2, §12, Massin XII, p. 186.

<sup>45</sup> *LM*, II, I, 13, Massin XI, p. 279-280. Le météore ici c'est la comète, présage traditionnel d'un événement voulu par le destin ou la providence divine (voir sur ce point le chapitre 3 p. 177 et n. 107).

<sup>46</sup> *LM*, II, I, 5, Massin XI, p. 264.

<sup>47</sup> « *PS* », Massin XII, p. 480.

<sup>48</sup> *WS*, II, I, 2, Massin XII, p. 234-235.

<sup>49</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

même temps ayant valeur symbolique dans cette alchimie d'un genre nouveau : Hugo, en généralisant le langage de l'analyse, transforme une démarche intellectuelle d'investigation en un rapport au monde poétique et quasi surréaliste.

Les expressions *la / une (certaine) quantité de Y* constituent un vaste ensemble dont une partie seulement relève de l'image de l'ingrédience : dans de nombreux cas, il y a absence d'un circonstant *dans X* ou d'un syntagme équivalent. Qu'on compare par exemple cet énoncé de *William Shakespeare*, « donner à chaque chose la quantité d'espace qui lui convient, ni plus ni moins, c'est là la simplicité<sup>50</sup> », cas sans ingrédience, à « la quantité de révélation qui est dans le Beau<sup>51</sup> », cas d'ingrédience, dans « Utilité du Beau ». Notons par ailleurs que les cas où Y est métaphorique sont très minoritaires<sup>52</sup>. L'expression n'est donc souvent qu'à peine imagée. Il faut ici dire un mot de l'attitude intellectuelle qu'elle reflète, et de son utilité philosophique. Elle révèle un Hugo conscient de l'importance des dosages, attentif aux graduations, lors même qu'il est impossible de chiffrer exactement la dose, puisque la quantité en question reste toujours indéterminée. La minutie scientifique qui se traduit dans cette expression, Hugo l'a d'ailleurs mise en scène en la personne de Monseigneur Bienvenu, qui « examinait sans colère, et avec l'œil du linguiste qui déchiffre un palimpseste, la quantité de chaos qui est encore dans la nature<sup>53</sup> ». Certes, la science prise explicitement pour modèle ici est la philologie (sans doute plus que la linguistique au sens actuel du terme), mais plus souterrainement, plus fondamentalement, la démarche intellectuelle impliquée par la tournure même (« la quantité de chaos ») est celle du dosage chimique (la quantification se fonde toujours sur une représentation matérielle – il faut spatialiser pour compter –, en l'occurrence une représentation matérielle-massifiante). Dans des domaines d'abstraction philosophique où la quantification ne va pas de soi, utiliser cette expression permet de prendre fermement

---

<sup>50</sup> *WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 240.

<sup>51</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 364.

<sup>52</sup> Sur cinquante et quelque occurrences dans notre corpus, nous n'en avons compté que six où Y soit métaphorique : (métaphore politique) « Il y a toujours dans la pensée une certaine quantité de rébellion intérieure » (*LM*, V, IV (chapitre unique), Massin XI, p. 912) ; (métaphore naturelle) « Une certaine quantité de tempête se mêle toujours à une bataille » (*LM*, II, I, 5, Massin XI, p. 264) ; (métaphores de l'ombre et de la lumière) quand on étudie le mal, « il reste toujours un problème, un X, un inconnu. Une certaine quantité d'ombre sacrée persiste » (« Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82), « nul ne peut prévoir la quantité de lumière qui se dégagera de la mise en communication du peuple avec les génies » (*WS*, II, V, 7, Massin XII, p. 277), et enfin ces deux cas faibles : dans les salons royalistes « on se communiquait la quantité de clarté qu'on avait » (*LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 464) ; « toute la quantité d'éclair que peut avoir l'œil d'un paysan picard » luit dans l'œil de Fauchelevent pris subitement d'une idée (*LM*, II, VIII, 7, Massin XI, p. 419).

<sup>53</sup> *LM*, I, I, 13, Massin XI, p. 89.

position contre une logique du *tout ou rien*. Lorsque Enjolras déclare, au chapitre « Quel horizon on voit du haut de la barricade », « chaque souveraineté concède une certaine quantité d'elle-même pour former le droit commun. Cette quantité est la même pour tous. Cette identité de concession que chacun fait à tous s'appelle Égalité<sup>54</sup> », la possibilité de quantifier la souveraineté définit et conditionne deux réalités qui sont elles-mêmes des conditions de la démocratie : la liberté – comme Rousseau dans *Du contrat social*, Enjolras et Hugo à travers lui considèrent qu'« une certaine quantité » seulement de souveraineté est concédée par chacun, la part restante est inaliénable, si bien que comme l'affirme Enjolras quelques lignes plus loin, « dans cette association il n'y a nulle abdication » – *et l'égalité* – dès lors qu'« une certaine quantité » seulement de souveraineté est concédée par chacun, cette quantité devant être « la même pour tous », il faut théoriquement pouvoir mesurer. C'est là une véritable prise de position de métaphysique du droit : on pourrait vouloir objecter qu'une souveraineté est indivisible et non décomposable en plusieurs quantités. Déjà dans les toutes premières lignes de la cinquième partie du roman, à propos de l'insurrection de juin 1848, Hugo écrivait : « il y a toujours une certaine quantité de droit même dans cette démence<sup>55</sup> » : même postulat de divisibilité du droit, auquel on pourrait objecter que le droit ne se découpe pas en portions et qu'il doit être entier là où il se trouve.

Par rapport aux schémas étudiés ci-dessus, notons plusieurs groupes de variantes :

- D'abord, à l'impersonnel *il y a* complété par le groupe prépositionnel *dans X* peuvent se substituer **des tournures personnelles** : *X a... en soi*, ainsi Gavroche est « cet étrange enfant, qui avait de l'ombre et du rêve en lui<sup>56</sup> » ; *X contient...*, ainsi la barricade Saint-Antoine, en juin 1848, est faite de « ces mille choses indigentes, rebuts même du mendiant, qui contiennent à la fois de la fureur et du néant<sup>57</sup> » ; *X se compose de...*, par exemple dans *William Shakespeare*, à propos des poètes mythiques comme Orphée ou Amphion, dont la poésie a « une grandeur prométhéenne » : « de quoi se compose cette grandeur ? d'utilité<sup>58</sup> ».
- Deuxième groupe de variantes, celui des cas où **Y n'est pas précédé du partitif, c'est-à-dire n'est pas matériel-massifié** ; il ne reste pour construire l'image de l'ingrédience que

---

<sup>54</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 834.

<sup>55</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 821.

<sup>56</sup> *LM*, IV, xv, 2, Massin XI, p. 814.

<sup>57</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 823.

<sup>58</sup> *WS*, II, vi, 2, Massin XII, p. 284.

l'association *il y a + dans* ou ses équivalents personnels. « Dans toute infortune il y a le calvaire<sup>59</sup> », lit-on dans « Les Fleurs » ; et l'on trouve dans *Les Misérables* cette notation amusante : Marius craint qu'on ait aperçu la jambe de Cosette découverte par un coup de vent, « Marius, en qui frémissait confusément le Bartholo qu'il y a dans Chérubin<sup>60</sup> » (double variante parce que le terme X est métaphorique, pour les besoins de l'antithèse : voir ci-après).

- Troisième groupe de variantes : il y a des cas où **le terme X (et non seulement le terme Y) est métaphorique**. Il sert alors en quelque sorte de relais, de moyen terme, de lien entre l'objet littéral du texte et l'image véhiculée par Y. « Il y a de l'étoile et de l'éclair dans la mystérieuse lueur de la fuite<sup>61</sup> », déclare le narrateur des *Misérables*, qui se résigne à ce que l'évasion de Thénardier reste inexplicable. Dans « la lueur de la fuite », on ne voit pas bien quelle motivation a l'image de la lueur – sinon de permettre à la fuite de contenir ces deux ingrédients inattendus, l'étoile et l'éclair : le premier symbolisant sans doute la chance, et le deuxième le trait de génie<sup>62</sup>. Ou bien X et Y tous deux métaphoriques fonctionnent comme un couple plus ou moins antithétique. C'est le cas lorsque Hugo écrit, au sujet des émeutes où « la populace livre bataille au peuple » : « il y a du suicide dans ce duel<sup>63</sup> ». L'antithèse est plus nette encore dans le récit de la mort de Gavroche, lorsque ce dernier, blessé, se redresse : « il y avait de l'Antée dans ce pygmée ; pour le gamin toucher le pavé, c'est comme pour le géant toucher la terre ; Gavroche n'était tombé que pour se relever<sup>64</sup> ».

Le thème chimique véhiculé à un degré faible par ces expressions s'exprime aussi dans de plus franches métaphores. Hugo écrit de Juvénal, dans *William Shakespeare* : « il a en lui une Rome dans l'airain de laquelle sont fondues Athènes et Sparte<sup>65</sup> ». Athènes et Sparte sont

---

<sup>59</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 86.

<sup>60</sup> *LM*, III, VI, 8, Massin XI, p. 527.

<sup>61</sup> *LM*, IV, VI, 3, Massin XI, p. 691.

<sup>62</sup> L'idée du trait de génie est plusieurs fois reformulée dans le passage où s'inscrit l'énoncé : « On ne peut pas toujours se rendre compte des merveilles de l'évasion. L'homme qui s'échappe, répétons-le, est un inspiré ; il y a de l'étoile et de l'éclair dans la mystérieuse lueur de la fuite ; l'effort vers la délivrance n'est pas moins surprenant que le coup d'aile vers le sublime ; et l'on dit d'un voleur évadé : Comment a-t-il fait pour escalader ce toit ? de même qu'on dit de Corneille : Où a-t-il trouvé *Qu'il mourût* ? ». Puisque « l'éclair » est là pour dire la fulgurance du génie et puisque dans « la lueur » entre aussi « l'étoile » de la chance, il est peu probable que la motivation de « la lueur » soit intellectuelle. Peut-être, éventuellement, vaut-elle comme image du prodige (« les merveilles de l'évasion ») ?

<sup>63</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 821.

<sup>64</sup> *LM*, V, I, 15, Massin XI, p. 850.

<sup>65</sup> *WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178.

ici des abstractions – des métonymies des qualités spirituelles et morales censément typiques de ces deux cités – que la métaphore rematérialise : elles deviennent, pour les besoins d’une expression imagée de l’analyse, des substances métalliques ; on admirera cependant la faculté qu’a la métaphore de servir deux maîtres – deux motivations – à la fois, puisque « l’airain » non seulement permet l’expression chimique de l’analyse, mais a sa signification morale habituelle chez Hugo : l’honneur, l’inflexibilité, la valeur militaire, toutes les qualités stéréotypiques de la vieille république romaine. Plusieurs de ces métaphores chimiques plus franches prennent la forme d’instructions, de recettes. On lit par exemple, au début du livre des *Misérables* sur le gamin de Paris : « Accouplez ces deux idées qui contiennent, l’une toute la fournaise, l’autre toute l’aurore, choquez ces étincelles, Paris, l’enfance ; il en jaillit un petit être<sup>66</sup> ». Paris et l’enfance, ces « idées » deviennent deux entités physico-chimiques, dont le « contenu » et l’« accouplement » sont des métaphores de la *signification* et de la *combinaison* des concepts. *Signifier* c’est « contenir » – et les deux idées ne « contiennent » pas des notions abstraites mais, une fois de plus, des images, « la fournaise » et « l’aurore » ; images qui valent à la fois pour ce qu’elles disent de leur comparé, pour leur antithèse, et parce qu’elles soutiennent la transformation des idées en « étincelles », car deux parcelles de fournaise ou d’aurore seront deux étincelles en effet (surmotivation d’une métaphore par le choix du comparant d’une autre métaphore). *Combiner* les concepts, c’est « accoupler » les deux étincelles ; et qu’il « en jaillisse » directement « un petit être », et non, par exemple, *cette flamme, le gamin de Paris* (cas où il y aurait un moyen terme métaphorique, comme l’airain de Rome où « sont fondues Athènes et Sparte », ou la *lueur* de la fuite où « il y a de l’étoile et de l’éclair »), n’est pas sans effet. L’ensemble donne à rêver non seulement la chimie merveilleuse des concepts, mais la genèse fabuleuse d’un être surnaturel, dans la rencontre d’éléments tout à la fois naturels et symboliquement moraux : la métaphore est mythographique<sup>67</sup>, à l’entrée d’un livre qui va construire tout à la fois la sociologie et le mythe du gamin de Paris. Ici les instructions chimiques guident la *synthèse* d’un complexe à partir d’éléments simples ; c’est encore le cas dans ce passage de *William Shakespeare* qui évoque la genèse d’un personnage-type, le libertin, à partir de ses modèles réels : « saisissez Lauzun, Fronsac, Buckingham, Bassompierre, Pétrone et Alcibiade, et pilez-les dans le mortier du rêve, il en sort un fantôme, plus réel qu’eux tous, don Juan<sup>68</sup> ». Dans « Les Génies

---

<sup>66</sup> *LM*, III, I, 1, Massin XI, p. 431.

<sup>67</sup> Voir le chapitre 12 sur la métaphore mythographique, sur la surmotivation (ou surdétermination) des images (p. 716-719) et sur leur hybridation (p. 727-733).

<sup>68</sup> *WS*, II, II, 2, Massin XII, p. 245.

appartenant au peuple », l'opération tient de l'analyse et de la synthèse, Hugo s'indigne à l'idée d'un génie que la misère laisserait impassible : « Quoi, de toutes ces douleurs, de tous ces crimes, de tous ces sacrilèges, de toutes ces lamentations, de toutes ces iniquités, de toutes ces ignominies, de toutes ces détresses, de toutes ces énigmes, de tous ces sanglots, cet esprit extrait un sourire ! il compose d'horreur sa sérénité<sup>69</sup> ». Ailleurs, les instructions guident l'*analyse* d'un complexe en ses éléments simples. « Pressez la fille et le bandit, mêlez le tartare à l'averne, remuez la fatale cuve des fanges, entassez toutes les difformités de la matière ; qu'en sort-il ? l'immatériel<sup>70</sup> », écrit Hugo dans « Les Fleurs », où il démontre l'existence de l'âme par la présence de l'amour chez les êtres les plus dégradés. De nouveau on constate que les réalités littérales et les images coexistent et s'équivalent dans la chimie notionnelle hugolienne, et l'on voit combien cette admission des images donne de la force au thème chimique, lorsque l'image, étant empruntée au monde matériel, sert deux motivations : la fange vaut pour sa signification morale *et* pour sa réalité matérielle, ce qui permet cette réussite mythographique, « remuez la fatale cuve des fanges » ; cette cuve résonne avec le motif du chaudron des sorcières qui donne lieu plus loin dans « Les Fleurs » à une élaboration visionnaire saisissante<sup>71</sup>. Mais même le mélange du Tartare et de l'Averne, qui ne sont pas des substances mais tout de même des ensembles de choses solides, donne à rêver une chimie fabuleuse.

Le poème VI, 10 des *Châtiments* représente le stade ultime de l'épanouissement du thème chimique dans la fiction élaborée d'une métaphore. On y trouve déjà le motif des sorcières de *Macbeth* :

Apportez vos chaudrons, sorcières de Shakespeare,  
 Sorcières de Macbeth, prenez-moi tout l'empire,  
 L'ancien et le nouveau ; sur le même réchaud  
 Mettez le gros Berger et le comte Frochot,  
 Maupas avec Réal, Hullin sur Espinasse,  
 La Saint-Napoléon avec la Saint-Ignace,  
 Fould et Maret, Fouché gâté, Troplong pourri,  
 Retirez Austerlitz, ajoutez Satory,  
 Penchez-vous, crins épars, œil ardent, gorge nue,  
 Soufflez à pleins poumons le feu sous la cornue ;  
 Regardez le petit se dégager du grand,  
 Faites évaporer Baroche et Talleyrand,  
 Le neveu qui descend pendant que l'oncle monte ;

---

<sup>69</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 443.

<sup>70</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>71</sup> Passage étudié au chapitre 12 p. 747-750.

Que reste-t-il au fond de l'alambic ? La honte<sup>72</sup>.

Ce qui frappe d'abord, c'est bien sûr l'ampleur prise par l'image chimique, au point d'occuper tout un court poème. Hugo se donne l'espace nécessaire pour accumuler mais aussi varier les ingrédients (des personnes, mais aussi des fêtes officielles et des lieux historiquement symboliques<sup>73</sup>), pour détailler les opérations et les processus chimiques, et pour dessiner avec des traits énergiques une *scène* inquiétante. Mais cette scène ne s'impose pas seulement par sa très relative ampleur textuelle. Au delà des proportions prises par l'image, ce qui sépare cet exemple des précédents, c'est le glissement d'un ordre de fiction à un autre. Dans les exemples précédents, l'impératif avait une valeur hypothétique, l'injonction était de fiction *grammaticale* (« accouplez ces deux idées..., il en jaillit un petit être » = *si vous accouplez ces deux idées, il en jaillit un petit être*). Ici, parce qu'elle s'adresse à des personnages, parce qu'elle décrit leur action autant qu'elle la commande, l'injonction sort de la fiction *grammaticale* pour entrer dans la fiction *diégétique – théâtrale et quasi narrative*<sup>74</sup>. Et avec ce glissement, la fiction *métaphorique* devient fiction *allégorique*.

Il faut encore faire une place ici à quelques autres thèmes métaphoriques de la conceptualisation hugolienne, moins récurrents que le thème chimique, mais qui lui sont voisins comme *modes de coexistence ou d'interrelation matérielle*.

Très proche de l'image de la composition, on trouve la métaphore du *mi-parti*, avec la même double utilisation : tantôt elle relie des termes littéraux (« il y a dans beaucoup de prisons des employés traîtres, mi-partis geôliers et voleurs, qui aident aux évasions<sup>75</sup> », lit-on dans *Les Misérables* ; saint Paul, dans *William Shakespeare*, est « mi-parti de vie et d'éternité<sup>76</sup> »), tantôt elle analyse l'objet en images (« mi-parti lumière et ombre, Napoléon se sentait protégé dans le bien et toléré dans le mal<sup>77</sup> », écrit Hugo au livre « Waterloo » ; les

---

<sup>72</sup> *Ch*, VI, 10, Massin VIII, p. 722.

<sup>73</sup> *Satory* est un camp militaire, près de Versailles, où le 10 octobre 1850 Louis-Napoléon Bonaparte avait organisé une revue ; la cavalerie avait défilé en criant : « Vive Napoléon ! Vive l'empereur ! » (source : édition GF Flammarion 1998 des *Châtiments* par Jean-Marc Hovasse, p. 258, n. 7). On comprend donc que ce lieu fasse antithèse avec Austerlitz.

<sup>74</sup> *Théâtrale* parce que les faits fictifs sont évoqués par une parole qui *se présente comme* partie prenante du déroulement de ces faits, qui se donne pour *situation d'énonciation (fictive)* la situation où se déroulent ces faits ; cette parole a formellement tout d'un *rôle de théâtre* (voir sur ce phénomène le chapitre 12 p. 761-764). Ici on peut dire aussi *quasi narrative* parce qu'en décrivant l'action, les injonctions fonctionnent comme des équivalents d'énoncés narratifs.

<sup>75</sup> *LM*, IV, VI, 3, Massin XI, p. 689.

<sup>76</sup> *WS*, I, II, 2, §10, Massin XII, p. 182.

<sup>77</sup> *LM*, II, I, 8, Massin XI, p. 270.

voitures de masques du carnaval sont « mi-parti[es] ordures et lumière<sup>78</sup> » ; « Lycurgue, ce sage hargneux, mi-parti de Solon et de Dracon, était vaincu par Homère<sup>79</sup> », nous apprend l'auteur de *William Shakespeare*). L'expression *mi-parti* s'emploie beaucoup en un sens littéral *matériel* dans certains domaines précis, celui du vêtement, celui de l'héraldique, ou plus généralement pour décrire une combinaison de couleurs, ou de matériaux, les éléments combinés restant hétérogènes ; de ces emplois matériels privilégiés, l'emploi abstrait ou métaphorique garde quelque chose d'imagé, de visuel, et de légèrement fantaisiste.

C'est encore un autre type de composition, non plus chimique mais *géométrique*, que le *point d'intersection*. Ce motif affectionné de Hugo relie presque toujours des termes littéraires. Nous n'avons trouvé qu'un exemple où les entités qui se croisent sont imagées, dans un passage des « Fleurs » qui explique que le bonheur, étant une perfection, n'est pas de ce monde : « vous trouverez cette réalisation au fond de l'infini, au point d'intersection du miasme de vos viscères avec le rayon des étoiles<sup>80</sup> ». Manière de dire, sans doute, que dans le bonheur la satisfaction charnelle s'accorde à la satisfaction de l'idéal (Hugo ne cesse de critiquer, en ce début des années 1860, la visée de la seule satisfaction matérielle) ; dans ce cas, si le miasme des viscères est métonymique du charnel, le rayon des étoiles est métaphorique de l'idéal. Ailleurs, les entités qui se croisent sont littéralement pertinentes ; on distinguera les cas où elles sont de la même espèce (le cloître espagnol « est le point d'intersection des terreurs ») et les cas où elles sont d'espèces différentes (Marius et Cosette, à leur mariage, sont « à l'éblouissant point d'intersection de toute la jeunesse et de toute la joie<sup>81</sup> »). Comme pour les images de la composition chimique, on admirera la diversité des relations exprimées, qui dépendent du statut (onto)logique des entités mises en rapport. Quand Hugo, s'interrogeant sur la genèse de l'âme de génie, écrit : « Il semble qu'[elle] soit le point d'intersection de toutes les forces. Comment toutes les puissances viennent-elles converger et se nouer en unité indivisible dans cette intelligence souveraine<sup>82</sup> ? », l'intersection est une rencontre de réalités *concrètes*, un concours de *causes*. Jonction de réalités *concrètes* à nouveau, de groupes sociaux, dans cet exemple des *Misérables* : « L'étude et l'approfondissement de cet étrange idiome mènent au mystérieux point d'intersection de la société régulière avec la

---

<sup>78</sup> *LM*, V, vi, 1, Massin XI, p. 942.

<sup>79</sup> *WS*, I, II, 2, §1, Massin XII, p. 173.

<sup>80</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 90.

<sup>81</sup> *LM*, V, vi, 2, Massin XI, p. 945.

<sup>82</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 226.

société maudite<sup>83</sup> ». L'intersection est d'autant plus faiblement imagée que les entités sont concrètes et matérielles. Elle est au contraire d'autant plus imagée que les entités sont abstraites : coïncidence d'attributs logiques, par exemple, lorsque Hugo écrit dans *William Shakespeare* que « les gymnosophistes étaient le point d'intersection de la lubricité et de la pensée<sup>84</sup> ». Un passage du même essai présente le croisement d'une série d'entités vertigineusement hétéroclites, mais presque toutes réductibles, au fond, à une même catégorie :

Réunissez et groupez le silence, l'obscurité, la victoire facile, l'infatuation monstrueuse, la proie offerte de toutes parts, le meurtre en sécurité, la connivence de l'entourage, la faiblesse, le désarmement, l'abandon, l'isolement ; du point d'intersection de ces choses jaillit la bête féroce. Un ensemble ténébreux dont les cris ne sont point entendus produit le tigre. Un tigre est un aveuglement affamé et armé<sup>85</sup>.

Presque toutes ces entités sont des *circonstances favorables* à l'action typique du sujet en question, – jusqu'à « la victoire facile » et « le meurtre en sécurité » où l'accent sémantique principal, comme dans la tournure latine *Sicilia amissa*, porte sur l'adjectif : on peut traduire par *la facilité de la victoire, la sécurité du meurtre*. Seule « l'infatuation monstrueuse » est un *attribut direct*. Il s'agit en effet, dans ce passage, d'expliquer que la bête féroce n'a pas tellement d'existence en soi mais résulte de circonstances extérieures (« Le loup est le fruit de la forêt. Il est le fruit farouche de la solitude sans défense », et au sujet du tigre : « Est-ce un être ? à peine »), la bête féroce étant en réalité l'image et le modèle du despote. On notera, comme dans certaines métaphores chimiques, les instructions (« réunissez et groupez... ») et l'événement d'une genèse (« jaillit la bête féroce »). En fait, la plupart du temps, la métaphore hugolienne de l'intersection véhicule une représentation mi-géométrique mi-mécanique : les entités qui se croisent sont imaginées en partie comme des *droites*, des axes dont le lieu et l'orientation reflètent la valeur conceptuelle, et en partie comme des *forces*, des *trajectoires*, éventuellement des *flux de matière*, qui se rencontrent, – ce qui tend à donner à ces entités, quel que soit leur statut logique réel, le statut de *cause*. Relevons enfin une occurrence particulière où l'image de l'intersection est en rapport de surmotivation avec une autre image proche, une image stéréotypée : « Le point d'intersection de toutes ces souverainetés qui s'agrègent, explique Enjolras, s'appelle Société. Cette intersection étant une jonction, ce point est un nœud. De là ce qu'on appelle le lien social<sup>86</sup> ». Ainsi la métaphore hugolienne explique et justifie, de façon un peu opportuniste et fantaisiste (le lien social, ce sont des relations

---

<sup>83</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 705.

<sup>84</sup> *WS*, I, IV, 8, Massin XII, p. 215.

<sup>85</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 314.

<sup>86</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 834.

vécues entre des personnes, et non cette agrégation de souverainetés dont l'intersection n'est qu'une image), une représentation commune, – et ne la justifie pas seulement, mais s'en justifie elle-même.

## Métaphore et nomination

On étudie dans cette section les rapports que la métaphore entretient avec le fait linguistique fondamental de la nomination, c'est-à-dire l'attribution à chaque référent d'un signe pour le désigner, signe dont Saussure a noté le caractère arbitraire. Il y a là une opacité qui correspond à un *défaut* de pensée : le nom de la chose refuse de *penser* la chose, refuse de refléter sa vérité, sa définition, son concept. À ce malheur du langage, la métaphore hugolienne remédie de plusieurs façons, qui se répartissent en deux ensembles : d'une part les usages de la métaphore qui dénoncent l'opacité du nom et en soulèvent le voile<sup>87</sup> ; d'autre part, moins nombreux, des usages de la métaphore qui font du nom l'expression de la vérité de la chose.

### Lever le voile des vocables

#### a) *Se nommer, s'appeler*

Certains usages de la métaphore dénoncent l'opacité du nom et en soulèvent le voile. Ce sont d'abord toutes les métaphores prenant la forme *ce Y [comparant] qu'on appelle / nomme X [comparé]* : par exemple, « ce nuage horrible qu'on appelle une bataille ». On voit qu'ici la notion de nomination est à la fois explicite et utilisée littéralement (deux points de différence possible avec les autres usages de la métaphore ici étudiés). De façon générale, la structure *ce Y qu'on appelle / nomme X* remplace le vocable arbitraire *X* par tout un groupe **a)** désignant (la désignation étant la seule vertu du vocable arbitraire, vertu qu'il prête à tout le groupe), **b)** où la relative, en présentant le vocable *X* comme une simple étiquette sans rapport avec la

---

<sup>87</sup> Sur les problèmes de la nomination chez Hugo, voir Judith Wulf, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 267-272, et particulièrement p. 270 : « Une fois nommé, l'élément individuel est pris dans un dispositif qui lui ôte toute dimension sensible » ; un peu plus loin, expliquant la néantisation langagière selon Blanchot, elle écrit : « Le rapport du langage au réel est un rapport de négation. Le nom, loin de nous donner la chose nommée, la nie dans son existence en se substituant à elle ». J. Wulf épingle une opposition un peu différente de la nôtre, celle du nom *général* et de la réalité *individuelle* ; on ne peut pas dire que nos métaphores dévoilantes renoncent à la généralité ; toutefois elles cherchent bien à retrouver la réalité sensible des choses. Plus haut (p. 267-268), J. Wulf remarque que nommer, chez Hugo, c'est souvent enfermer les choses dans un classement rigide : nous verrons ici comment la métaphore assouplit ce classement en proposant des élargissements catégoriels inattendus.

chose, *dénonce son arbitraire*, c) et où *Y* apporte les vertus de la *caractérisation*, celles précisément que n'a pas le vocable arbitraire. Cette structure générale, où *Y* et *X* n'entretiennent pas forcément un rapport de comparant à comparé, est fréquente chez Hugo et joue un rôle important dans l'expression de sa pensée. Signe et instrument d'une parole de vérité, elle sert de façon privilégiée au dévoilement du mal, dégageant l'horreur ou le scandale de cette gangue neutre, parfois mensongère, dont les appellations officielles recouvrent les choses : Hugo dénonce, dans *Napoléon le Petit*, « cette immense extorsion de signatures qu'on appelle le vote du 20 décembre<sup>88</sup> », et dans *William Shakespeare*, il évoque « ces tueries autorisées qu'on nomme batailles<sup>89</sup> ». Elle ramène à son exacte réalité, à sa nudité matérielle, ce que les mots et la pensée humaine ont érigé en fausse valeur, en faux absolu : elle déshabille ainsi « cette prétention d'en bas qu'on appelle le droit des rois », pour l'opposer au « droit d'en haut<sup>90</sup> », ou encore « l'antique voie de fait de quelques-uns sur tous, nommée droit divin<sup>91</sup> ». Elle marque aussi les limites fondamentales de l'expérience humaine et désigne l'inconnaissable mystérieux qui s'étend au-delà : la Bouche d'ombre déclare entendre « le bruit du rayon que Dieu lance, / La voix de ce que l'homme appelle le silence<sup>92</sup> ». Enfin, en philosophie, cette expression ou sa variante *Y s'appelle X* (le soulèvement de la désignation et l'opération de caractérisation font l'objet d'un énoncé à part entière au lieu d'être intégrés à une expression désignante) permet de poser des définitions neuves, d'opérer des conceptualisations inédites. « La quantité de fatalité qui dépend de l'homme s'appelle Misère et doit être abolie<sup>93</sup> », écrit Hugo dans « Les Fleurs » : l'originalité est d'inscrire le concept de misère dans le cadre plus large d'une métaphysique de la fatalité, qui s'étend du sociologique au théologique ; l'emploi du verbe *s'appeler* thématise la saisie d'une essence inaperçue sous l'étiquette de la chose et la représentation ordinaire, vague et superficielle qu'elle véhicule. De même, dans « *Promontorium Somnii* », Hugo élargit sa pensée du rêve de façon à y inscrire le concept de devoir : « À âme basse, ciel bas. Comme on fait son rêve, on fait sa vie. Notre conscience est l'architecte de notre songe. Le grand songe s'appelle devoir. Il est aussi la grande vérité<sup>94</sup> ».

---

<sup>88</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 495.

<sup>89</sup> *WS*, III, III, 1, Massin XII, p. 312.

<sup>90</sup> *LM*, IV, I, 1, Massin XI, p. 597.

<sup>91</sup> *WS*, III, III, 1, Massin XII, p. 311.

<sup>92</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 380.

<sup>93</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 89.

<sup>94</sup> « *PS* », Massin XII, p. 478.

C'est cette logique, la proposition de caractérisations ou de catégorisations inaperçues, simplement radicalisée au point de franchir le seuil de la littéralité, qui préside à des emplois de cette expression non pas *métaphoriques* en eux-mêmes mais *supports* de métaphore. L'expression tient alors un discours sur la métaphore : elle la présente comme un mode d'accès à la réalité des choses, une entrée dans la vérité par l'effraction d'un acte de langage inventif, tandis que le langage littéral, à cause de l'opacité du signe et des représentations pauvres dont la pensée ordinaire l'a chargé, reste coupé de la vérité<sup>95</sup>. La métaphore se donne pour un retour à l'essence oubliée, voire occultée, pour une *redécouverte*. Encore cette redécouverte se décline-t-elle en des nuances diverses selon la nature de la métaphore. On peut ainsi distinguer :

- Les cas où la métaphore relie deux réalités *matérielles* sur la base d'une *ressemblance visuelle* : il y a alors redécouverte de l'expérience première et sensible sous l'épaisseur de l'habitude, – soit que l'esprit retrouve la beauté du monde, comme dans le poème des *Contemplations* qui évoque « tous ces tas de pierreries / Qu'on nomme constellations<sup>96</sup> », ou qu'il s'inquiète brusquement des formes auxquelles il est le plus accoutumé, comme dans deux autres vers du même recueil : « Ces hydres que, le jour, on appelle des arbres, / Se tordent dans la nuit<sup>97</sup> ». Corps lumineux du ciel nocturne, à la fois splendides et terribles, et inquiétudes de la nuit terrestre, semblent deux pôles privilégiés de cet ambivalent retour aux phénomènes. Il est question dans *William Shakespeare* de « ces étoiles incendiées qu'on appelle comètes<sup>98</sup> » : pas de translation audacieuse vers un domaine lointain, ici, mais une approximation analytique qui ne manque ni de grandiose ni d'effroi. Le grandiose domine dans les deux vers d'« À celle qui est restée en France » qui évoquent « les essieux / De ces

---

<sup>95</sup> Il y a un passage des *Misérables* dans lequel cette idée d'une coupure entre nous et les choses non seulement est explicitée mais suscite précisément une de ces métaphores *ce Y qu'on appelle X*, qui résume en quelque sorte l'esprit de toutes ses consœurs. C'est au sujet du condamné à mort que Myriel va visiter : « sa condamnation, secousse profonde, avait en quelque sorte rompu çà et là autour de lui cette cloison qui nous sépare du mystère des choses et que nous appelons la vie. Il regardait sans cesse au dehors de ce monde par ces brèches fatales, et ne voyait que des ténèbres » (*LM*, I, I, 4, Massin XI, p. 63). Il ne faut qu'élargir un peu l'enseignement de ce passage : la cloison de la vie, des habitudes de perception et de pensée, occulte aussi l'aspect vrai des choses de « ce monde », et la métaphore ouvre les brèches salutaires qui nous le font retrouver.

<sup>96</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 209.

<sup>97</sup> *LC*, VI, 6, XI, Massin IX, p. 316. Sur la redécouverte effrayée des formes de la nature, voir dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* de Pierre Albouy (Paris, José Corti, 1963), au chapitre « Terre et océan », la première section, « Voir et rêver » (p. 310-320), qui retrace l'histoire du regard hugolien, de plus en plus inquiet, sur les choses terrestres ; voir ce qu'il en résulte de mythes dans la troisième section du même chapitre, « La Terre des Hommes » (p. 328-343).

<sup>98</sup> *WS*, I, v, 2, Massin XII, p. 228.

chars de soleil que nous nommons les cieux<sup>99</sup> » : l'imagination, on le voit, peut fort bien compléter un début de ressemblance infime, en l'occurrence le mouvement cyclique des astres qui prend l'aspect d'une roue. C'est aux inquiétudes de la nuit terrestre que nous ramène, dans *Les Misérables*, « cette forêt de branches ténébreuses qu'on nomme l'égout<sup>100</sup> ». Les branches dans la nuit n'ont plus besoin ici, comme dans *Les Contemplations*, de prendre un aspect autre pour faire peur ; leur caractère de vision angoissante étant acquis, elles deviennent comparant à leur tour. Il y a ressemblance formelle entre le réseau de l'égout et l'entrecroisement des branches, et à l'idée de toute l'obscurité, de toute l'épouvante que contient l'égout, la ressemblance formelle fait surgir l'image inquiétante des branches dans la nuit. Cela motive l'assimilation *égout* → *forêt*, mais (subtile beauté de la métaphore) cette assimilation a aussi une autre motivation qui n'est pas parfaitement cohérente avec la première : l'égout est ce lieu labyrinthique où l'on s'égaré, ce bois obscur où Valjean va devoir trouver son chemin. Parfois le début de ressemblance infime fait surgir plus qu'une métaphore, toute une hypothèse métaphysico-mythique : dans le poème I, 10 des *Contemplations*, Delphine de Girardin sait « le vrai nom de celui qui perça, / Pour que nous puissions voir sa lumière sans voiles, / Ces trous du noir plafond qu'on nomme les étoiles<sup>101</sup> » ; dans « *Magnitudo Parvi* », on apprend que Dieu sème des reflets de sa face dans le ciel pour avertir les hommes, « Et ce sont ces masques terribles / Que nous appelons les soleils<sup>102</sup> ! » Réciproquement, certaines hypothèses métaphysico-mythiques font reconsidérer au poète la vérité des choses sous leur nom trompeur : exposant la doctrine de la métempsycose, la Bouche d'ombre déclare : « Tous ces sombres cachots qu'on appelle les fleurs / Tressaillent<sup>103</sup> ».

- Lorsque la métaphore s'applique à une réalité et à une ressemblance plus abstraites, il y a ce qu'on pourrait appeler **des reconsidérations faibles**, lorsque la translation du comparé au comparant franchit une distance relativement réduite ; la redécouverte du réel sous le voile du vocable ne produit qu'un bouleversement catégoriel modéré. C'est qu'il subsiste une certaine homogénéité ontologique entre le comparant et le comparé, qui apparaissent comme des équivalents l'un de l'autre dans des domaines différents, ou des cousins dans un même

---

<sup>99</sup> *LC*, « À celle qui est restée en France », VIII, Massin IX, p. 398.

<sup>100</sup> *LM*, V, III, 1, Massin XI, p. 886.

<sup>101</sup> *LC*, I, 10, Massin IX, p. 83.

<sup>102</sup> *LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 201.

<sup>103</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 386.

domaine. « Cette possession qu'on nomme la passion<sup>104</sup> », dans *Les Misérables*, est presque littéral ; « cette souveraineté qu'on appelle l'originalité<sup>105</sup> », dans « Le Goût », est un nouvel exemple de ces métaphores politiques fantaisistes ou, comme ici, sérieuses, que Hugo affectionne. De *possession* à *passion*, on reste dans le domaine circonscrit des états psychologiques ; entre *souveraineté* et *originalité*, il y a l'homogénéité de deux abstractions substantivant des attributs. Même proximité lorsque le comparant et le comparé sont tous deux des catégories de personnes. Il est question dans *Les Misérables* de « ces somnambules qu'on appelle les amoureux<sup>106</sup> », puis de « ces ivrognes qu'on appelle les amoureux<sup>107</sup> ». Selon la déclaration des proscrits de Jersey citée en épigraphe du poème VI, 11 des *Châtiments*, « le Français digne du nom de citoyen [...] ne s'informe pas [...] s'il y a un troupeau qu'on appelle le sénat et qui délibère et un autre troupeau qu'on appelle le peuple et qui obéit<sup>108</sup> ». Dans tous ces cas, la direction de la translation est la même que dans les cas de *reconsidération forte*, du moins matériel au plus matériel ; mais, des reconsidérations faibles aux reconsidérations fortes, c'est l'amplitude de cette translation qui va en progressant, graduellement : elle augmente dans ce vers des *Contemplations*, « Nous appelons science un tâtonnement sombre<sup>109</sup> », où un ensemble d'actions d'ordre cognitif se projette dans un type de geste purement physique. De même, la vie devient mouvement physique dans cet exemple de *William Shakespeare* : « ces allants et venants qu'on nomme les vivants<sup>110</sup> », et l'expérience du devoir devient matérielle, tout en restant très abstraite, dans ce portrait du sénateur cynique au début des *Misérables* : « un homme entendu qui avait fait son chemin avec une rectitude inattentive à toutes ces rencontres qui font obstacle et qu'on nomme conscience, foi jurée, justice, devoir<sup>111</sup> ».

On voit que Y (dans *ce Y qu'on appelle X*) peut être une périphrase assez développée ; la périphrase permet souvent de donner à la reconsidération un caractère *analytique*. C'est le cas pour « ce défilé de condamnés qu'on appelle la destinée humaine<sup>112</sup> », dans *Les Misérables* :

---

<sup>104</sup> *LM*, III, VI, 7, Massin XI, p. 525.

<sup>105</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 416.

<sup>106</sup> *LM*, IV, VIII, 2, Massin XI, p. 717.

<sup>107</sup> *LM*, V, VII, 2, Massin XI, p. 965.

<sup>108</sup> *Ch*, VI, 11, Massin VIII, p. 723.

<sup>109</sup> *LC*, VI, 19, Massin IX, p. 349.

<sup>110</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 289.

<sup>111</sup> *LM*, I, I, 8, Massin XI, p. 72.

<sup>112</sup> *LM*, V, VII, 2, Massin XI, p. 966.

périphrase métaphorique par le motif physique, spatial, visuel du *défilé* (image de la *succession*), et davantage encore si l'on retrouve le sens premier de *punis* dans *condamnés*, dont le sens figuré de *voué à la mort* est tout à fait lexicalisé. Dans « ces exilés de la joie qu'on nomme les pauvres<sup>113</sup> », périphrase de *William Shakespeare*, l'exil est une espèce de la *privation* empruntée au domaine politique. L'ombre comme phénoménologie du cognitif (l'inconnu) ou du psychologique et moral (le malheur, le mal) colore d'autres périphrases à la fois analytiques et ménageant la place d'une certaine indétermination, comme « cette chose difforme et noire qu'on appelle le baigne<sup>114</sup> », ou « ce vague fourmillement d'ombres qu'on nomme le passé<sup>115</sup> », deux exemples des *Misérables*.

- Les *reconsidérations fortes* projettent des réalités abstraites ou immatérielles dans des choses et des gestes éminemment matériels et concrets, dans des images lointaines : elles bouleversent puissamment le quadrillage catégoriel de la pensée ordinaire. Leur visée est généralement expressive : elles révèlent en l'amplifiant l'horreur, l'ignominie, le grotesque, ou au contraire la beauté ou la grandeur des choses. Elles ont avec la dénonciation du mal une affinité élective. Le drame de la perte du réel devient tragédie lorsque l'épaisseur des mots occulte le scandale des choses : percer cette épaisseur est alors une urgence de la pensée, et la métaphore, un instrument privilégié. C'est, dans *Châtiments*, l'atrocité du pressurage des pauvres « sous ce rouage affreux qu'on nomme tyrannie, / Sous cette vis que meut le fisc, hideux génie<sup>116</sup> » ; ou, dans *Les Misérables*, le dévoilement de « cette affreuse mort vivante, cette mort à ciel ouvert, qu'on appelle le baigne<sup>117</sup> ». C'est encore, dans le même roman, Valjean, rendu voyant par le malheur, qui se voit écrasé sous « cette prodigieuse pyramide que nous appelons la civilisation<sup>118</sup> ». La métaphore retrouve ici le sensible, l'expérience concrète des choses, sous leurs noms indifférents ; à des lecteurs qui ne connaîtront sans doute jamais de ces choses que le nom, elle parle des choses mêmes, et de ce que c'est que de les vivre. D'autres métaphores révèlent, non la souffrance des victimes de la société, mais la misère essentielle de la condition humaine sous l'illusion de la grandeur : « Nous voulons

---

<sup>113</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 271.

<sup>114</sup> *LM*, I, II, 13, Massin XI, p. 127.

<sup>115</sup> *LM*, III, II, 1, Massin XI, p. 447.

<sup>116</sup> *Ch*, III, 9, II, Massin VIII, p. 644.

<sup>117</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 206.

<sup>118</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 115.

durer, vivre, être éternel. Ô cendre ! / Où donc est la fourmi qu'on appelle Alexandre<sup>119</sup> ? », s'exclame le poète au livre VI des *Contemplations*. Dans un autre poème du même livre, l'humanité rongée par le mal s'avère déjà néant bien avant l'heure de la mort :

Le penseur cherche l'homme et trouve de la cendre.  
Il trouve l'orgueil froid, le mal, l'amour à vendre,  
L'erreur, le sac d'or effronté,  
La haine et son couteau, l'envie et son suaire,  
En mettant au hasard la main dans l'ossuaire  
Que nous nommons humanité<sup>120</sup>.

Mais ces reconsidérations fortes expressives peuvent être aussi des redécouvertes de la beauté des choses. Les images végétales et printanières diront les aspects les plus émouvants ou les plus enchanteurs de l'existence : le maître d'études des *Contemplations* se penche « sur ce sillon humain qu'on appelle l'enfant<sup>121</sup> », les étudiants des *Misérables* sont beaux « de ce charmant avril qu'on appelle vingt ans<sup>122</sup> », le regard de Cosette fait éclore dans l'âme de Marius « cette fleur sombre, pleine de parfums et de poisons, qu'on appelle l'amour<sup>123</sup> », et les poètes cueillent « ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes<sup>124</sup> ». Bien sûr, la visée expressive est généralement conjuguée à une intention de modélisation plus rationnelle : le *sillon* est une espèce du genre *ce qui doit croître* ; *faire éclore une fleur* est une espèce du genre *production, causation d'existence* ; mais ces images sont motivées aussi par l'émotion lyrique qu'elles véhiculent. Il en va de même pour d'autres métaphores naturelles qui font redécouvrir la grandeur des choses : dans « cette mer qu'on appelle le passé<sup>125</sup> », la mer vaut abstraitement et rationnellement comme espèce du genre *profondeur* mais elle vaut aussi comme force naturelle effrayante et sublime.

Toutes ces reconsidérations nous montrent l'imagination employée comme faculté de connaissance, – une imagination *perspicace* qui, soumise à une double exigence d'étrangement et d'exactitude, déforme le réel pour mieux le retrouver (logique de déformation vraie qui est celle de la caricature). Mais l'équilibre de cette double exigence est fragile. Souvent l'interface de ressemblance se réduit à peu de chose, au profit de la liberté d'étrangement, et

---

<sup>119</sup> *LC*, VI, 6, III, Massin IX, p. 309.

<sup>120</sup> *LC*, VI, 17, Massin IX, p. 346.

<sup>121</sup> *LC*, III, 16, Massin IX, p. 177.

<sup>122</sup> *LM*, I, III, 2, Massin XI, 135.

<sup>123</sup> *LM*, III, VI, 3, Massin XI, p. 521.

<sup>124</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 237.

<sup>125</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 710.

alors sous l'enseigne et dans le langage même du retour au réel, l'imagination emporte l'objet au-delà de toute reconnaissance possible. Ce qui n'est pas sans profit philosophique lorsque l'objet en question est une réalité mystérieuse, – l'étrangement métaphorique permet alors de réinstaller le mystère des choses. L'image aventureuse ne transpose qu'une relation, un *parmi*, dans ce beau passage de *William Shakespeare* sur les histoires inventées par les poètes : « les âmes, libellules de l'ombre, mouches crépusculaires, frissonnent dans tous ces roseaux noirs que nous appelons passions et événements<sup>126</sup> » ; loin de percer jusqu'à la réalité des passions et des événements, le lecteur les voit s'opacifier sous un aspect énigmatique. Et dans ces trois vers des *Contemplations* : « Quand verrons-nous, ainsi qu'un idéal flambeau, / La douce étoile morte, rayonnante, apparaître / À ce noir horizon qu'on nomme le tombeau<sup>127</sup> », la vision ne transpose qu'une imminence, pour le reste elle n'ouvre aucun accès aux choses mêmes, mais au contraire invente une représentation mystérieuse de la mort<sup>128</sup>.

Il ne faut donc pas trop croire à cette rhétorique de la redécouverte, à cet *effet* dévoilement. Les métaphores qui se donnent pour la chose retrouvée finissent par enseigner au contraire que la chose n'a pas de réalité en soi, qu'elle se démultiplie dans la série infinie des aspects qu'on lui fait prendre selon les points de vue d'où on la considère. Ainsi, le choix de l'image peut être surdéterminé par le contexte littéral. « Quand Cyrus, Annibal, César montaient à cru / Cet effrayant cheval qu'on appelle la gloire<sup>129</sup> », écrit Hugo dans les *Châtiments* : la gloire est ici cheval fictif parce qu'elle appartient à de réels cavaliers. De même, au livre VI des *Contemplations*, si « la mort met sur vos fronts ce grand voile de vierge / Qu'on nomme éternité<sup>130</sup> », c'est parce que le poète s'adresse à des jeunes filles. Dans d'autres cas, la chose est recatégorisée à la lumière d'une métaphore filée dont le point de naissance est ailleurs. Dans un chapitre de *Napoléon le Petit* sur la tribune de France, si les âmes sont reconsidérées comme des « vagues intelligentes », c'est parce que la tribune est modélisée comme foyer ondulatoire : « De cette tribune, sans cesse en vibration, partaient perpétuellement des sortes d'ondes sonores, d'immenses oscillations de sentiments et d'idées qui, de flot en flot et de peuple en peuple, allaient aux confins de la terre remuer ces vagues intelligentes qu'on appelle des âmes<sup>131</sup> ». Dans les vers de « Réponse à un acte d'accusation »

---

<sup>126</sup> *WS*, II, I, 2, Massin XII, p. 235.

<sup>127</sup> *LC*, VI, 8, Massin IX, p. 328.

<sup>128</sup> Sur la métaphore affranchie du souci modélisateur, voir le chapitre 12, plus particulièrement p. 703-719.

<sup>129</sup> *Ch*, VI, 13, VIII, Massin VIII, p. 732.

<sup>130</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 318.

<sup>131</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

qui décrivent l'alexandrin sautant « sur la double raquette / Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette<sup>132</sup> », prosodie et étiquette ne sont des raquettes que parce que l'alexandrin est un volant, et l'alexandrin n'est un volant qu'en vue de sa métamorphose antithétique en oiseau. Et dans ce passage des « Fleurs », les astres ne deviennent locomotives qu'en conséquence de l'assimilation satirique *critiquer la création* → *apporter des modifications à une mécanique* : « Nous ne corrigeons pas la création ; nous ne mettons pas de chevilles à la mécanique céleste. Notre philosophie n'offre pas un frein de son invention à ces locomotives qu'on nomme les astres<sup>133</sup> ».

Cette utilisation des verbes *s'appeler* ou *se nommer* pour présenter une métaphore déborde le cadre restreint de l'expression *ce Y qu'on appelle X*. On la trouve par exemple à l'entrée ou à l'issue de développements descriptifs plus ou moins longs, dont elle annonce ou confirme la portée et le sens métaphoriques. Elle sert ainsi à introduire l'allégorie dans ce court poème des *Châtiments*, « À propos de la loi Faider » :

Ce qu'on appelle charte ou constitution,  
 C'est un antre qu'un peuple en révolution  
 Creuse dans le granit, abri sûr et fidèle.  
 Joyeux, le peuple enferme en cette citadelle  
 Ses conquêtes, ses droits, payés de tant d'efforts,  
 Ses progrès, son honneur ; pour garder ces trésors,  
 Il installe en la haute et superbe tanière  
 La fauve liberté, secouant sa crinière.  
 L'œuvre faite, il s'apaise, il reprend ses travaux ;  
 Il retourne à son champ, fier de ses droits nouveaux,  
 Et tranquille il s'endort sur des dates célèbres,  
 Sans songer aux larrons rôdant dans les ténèbres.  
 Un beau matin, le peuple en s'éveillant va voir  
 Sa constitution, temple de son pouvoir ;  
 Hélas ! de l'antre auguste on a fait une niche.  
 Il y mit un lion, il y trouve un caniche<sup>134</sup>.

Elle révèle à la fin seulement le nom usuel d'une réalité qui a d'abord été décrite sous un aspect métaphorique, à la fois plus véritable et méconnaissable, dans ce passage de *William Shakespeare* :

En présence du passé monstrueux, lançant toutes les foudres, exhalant tous les miasmes,  
 soufflant toutes les ténèbres, allongeant toutes les griffes, horrible et terrible, le progrès,  
 contraint aux mêmes armes, a eu brusquement cent bras, cent têtes, cent langues de

---

<sup>132</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 77.

<sup>133</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 90.

<sup>134</sup> *Ch*, III, 14, Massin VIII, p. 652.

flamme, cent rugissements. Le bien s'est fait hydre. C'est ce qu'on nomme la Révolution<sup>135</sup>.

Tous ces usages de *s'appeler / se nommer* ne sont du reste qu'une autre façon, élaborée par rapport au simple verbe *être*, de dire l'identité métaphorique, – ils sont plus précisément une réciproque et comme un passif du verbe *être* métaphorique : *la Révolution est le bien fait hydre* → *le bien fait hydre se nomme Révolution*<sup>136</sup>. Certes la thématization de l'appellation est une richesse sémantique et une ressource philosophique considérable, mais il ne faut pas négliger non plus les raisons de maniabilité, de souplesse stylistique, qui président à l'emploi de cette variante lexicale.

La mise en cause de l'étiquetage habituel du monde est la plus radicale dans certains cas bien précis où Hugo dévoile, sous des appellations diverses, une unité ontologique et comme une continuité de substance inaperçue. Ce peut être par exemple un type historique, ou un type humain, dont les différentes expressions singulières deviennent les parties d'une seule entité, les visages multiples d'un corps unique, illusoirement dissociés par leurs noms. Dans un passage de *William Shakespeare* sur les critiques flatteurs des tyrans, il est question de

cette auguste madame Messaline qui donne de si belles fêtes et des pensions sur sa cassette, et qui dure et qui se perpétue, toujours couronnée, s'appelant Théodora, puis Frédégonde, puis Agnès, puis Marguerite de Bourgogne, puis Isabeau de Bavière, puis Catherine de Médicis, puis Catherine de Russie, puis Caroline de Naples, etc., etc.<sup>137</sup>

Cette Messaline « qui dure et qui se perpétue » cesse d'être seulement l'épouse de l'empereur Claude pour devenir une personnification de la tyrannie au féminin – par métonymie, certes, mais la fiction qui en résulte, cette persistance fabuleuse d'un individu unique sous des incarnations diverses, est métaphorique de ce qui n'est, plus sobrement, qu'une appartenance à un même type historique. Quelques années auparavant, dans « Les Fleurs », Hugo avait déjà fondu toutes les prostituées dans un seul grand corps : « Cette immense fille publique qui va du haut en bas de la civilisation, qui, au-dessus de nos têtes s'appelle Isabeau de Bavière et au-dessous de nos talons Fanchon la Cogne, cette géante du vice, avec son lugubre sobriquet :

---

<sup>135</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 305.

<sup>136</sup> Il y a plusieurs possibilités d'inversion et en quelque sorte de passivation du verbe *être* métaphorique. Outre le détour par *s'appeler / se nommer*, on peut simplement renverser les rôles autour de la copule, qui semble bien commutative lorsqu'elle identifie (métaphoriquement) deux individus : *la vérité est l'étoile du cœur humain / l'étoile la plus brillante* → *l'étoile du cœur humain / l'étoile la plus brillante est la vérité*. Hugo utilise aussi cette tournure typique de la parabole, le *Y, c'est X* du décodage allégorique : « la mer, c'est l'inspiration » (« *PS* », Massin XII, p. 464).

<sup>137</sup> *WS*, II, VI, 2, Massin XII, p. 284. Dans *Les Misérables*, au livre « Patron-Minette », la même perpétuation d'individus sous des noms différents s'observe chez les criminels de Paris : « Ils reviennent, spectres, toujours identiques ; seulement ils ne portent plus les mêmes noms et ils ne sont plus dans les mêmes peaux » (III, VII, 4, Massin XI, p. 536).

Joie, est-ce que ce n'est pas épouvantable<sup>138</sup> ? » Le motif de la géante accentue le caractère métaphorique, visionnaire et mythographique de ce dévoilement. On lit encore, dans *William Shakespeare* de nouveau : « Macbeth représente cet effrayant affamé qui rôde dans toute l'histoire, appelé brigand dans la forêt et sur le trône conquérant<sup>139</sup> ». Ici les noms divers ne sont plus des noms propres, des noms d'individus, mais des noms communs, des catégories dont Hugo dénonce la fallacieuse et scandaleuse distinction : dans cet exemple comme dans le précédent, le dévoilement a une urgence éthique et une portée politique, il s'agit de dissiper la dissonance cognitive qui fait juger différemment l'homme du peuple et le puissant pour des actions similaires, dissonance cognitive qui à la fois procède de l'oppression et risque de l'entretenir en la légitimant. Ailleurs, Hugo remet en cause un partage plus fondamental, métaphysique, celui qui oppose l'ordre naturel et l'ordre humain, masquant sous un quadrillage menteur la profonde « unité » du réel<sup>140</sup> : il est question dans « Les Génies appartenant au peuple » de « violences salubres » qui « se nomment en météorologie orages et en politique révolutions<sup>141</sup> » ; on y apprend encore qu'« en civilisation, la conception se nomme utopie, et l'accouchement, découverte<sup>142</sup> ». L'idée d'une même nature de faits artificiellement séparée par la pensée humaine dans des catégories disjointes, qui perçait déjà dans les métaphores *ce Y qu'on appelle X*, est ici plus nette encore. Cette démarche intellectuelle de réunification atteint son envergure maximale dans « Les Mages », le poème des *Contemplations*, dont la dixième section nous explique que « L'Ouragan par toute la terre / Court comme un enfant insensé » ; cet Ouragan avec majuscule se révèle deux strophes plus loin une entité autrement plus large et générale qu'un simple phénomène météorologique :

L'ouragan est la force aveugle,  
L'agitateur du grand linceul ;  
Il rugit, hurle, siffle, beugle,  
Étant toute l'hydre à lui seul ;  
Il flétrit ce qui veut éclore ;  
Il dit au printemps, à l'aurore,

---

<sup>138</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 84. Avec ce cas, on n'est pas loin du schème métaphorique mythographique que Pierre Albouy décrit en ces termes : « Parfois, les personnages de l'histoire s'associent pour constituer un véritable être mythique » (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 185), par exemple, dans *Les Quatre Vents de l'esprit*, « Tibère est un lion dont Séjan est la griffe » (I, 41, Massin XIV, p. 916), ou dans *Quatrevingt-treize*, Marat déclarant : « À nous trois nous représentons la révolution. Nous sommes les trois têtes de Cerbère. De ces trois têtes, l'une parle, c'est vous, Robespierre ; l'autre rugit, c'est vous, Danton... / – L'autre mord, dit Danton, c'est vous, Marat » (II, II, 2, Massin XV, p. 357).

<sup>139</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251.

<sup>140</sup> Voir sur cette idée hugolienne notre chapitre 4, *passim*.

<sup>141</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446.

<sup>142</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 448.

À la paix, à l'amour : Va-t'en !  
Il est rage et foudre ; il se nomme  
Barbarie et crime pour l'homme,  
Nuit pour les cieux, pour Dieu Satan.

C'est le souffle de la matière,  
De toute la nature craint<sup>143</sup>

Ainsi l'ouragan, d'abord simple fait naturel, devient à la fois l'une des manifestations d'un grand principe négatif à l'œuvre dans le monde, et une adéquate description métaphorique de ce principe, – la principale et plus adéquate parmi d'autres images (« agitateur du grand linceul », « toute l'hydre à lui seul »), puisque Hugo, ayant donné au principe son extension maximale, en propose une définition qui reprend le motif de la tempête : « le souffle de la matière ». Par souci de l'antithèse miroir, mais aussi conformément à un imaginaire théologique du souffle, la suite du poème oppose à cet Ouragan du mal et de la matière « l'Esprit, ouragan de lumière<sup>144</sup> ».

## b) La métaphore *maxima*, nom propre

D'autres structures métaphoriques qui soulèvent le voile des vocables peuvent s'analyser comme des versions condensées, elliptiques, de la structure plus explicite *ce Y qu'on appelle X*. C'est, d'abord, la majeure partie des fameuses « métaphores *maximae* ». On range communément sous cette étiquette<sup>145</sup> des métaphores comme « l'homme sépulcre<sup>146</sup> », « la vieille hydre chaos<sup>147</sup> », « l'ombre Ignorance et la larve Misère<sup>148</sup> », ou encore l'exemple le plus célèbre, « le pâtre promontoire<sup>149</sup> » des *Contemplations*. Henri Meschonnic propose d'appeler ces figures des « métaphores appositions<sup>150</sup> ». Ce choix terminologique paraît reposer sur un

---

<sup>143</sup> *LC*, VI, 23, x, Massin IX, p. 366.

<sup>144</sup> *LC*, VI, 23, x, Massin IX, p. 366. Sur le souci de l'antithèse miroir, voir notre chapitre 13 : le phénomène du *vis-à-vis analogique*, que nous y présentons, est souvent assorti d'une opposition. Sur la théologie de l'esprit souffle chez Hugo, voir notre chapitre 14 p. 889-894.

<sup>145</sup> L'étiquette de « métaphore *maxima* » serait due, selon plusieurs chercheurs, à Pierre Albouy. Ce dernier parle dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* de « la figure de style, propre à Hugo, que l'on a appelée la *métaphore maxima* » (p. 145), sans préciser qui est ce *on*. En tout cas, l'expression *métaphore maxima* était déjà utilisée, seize ans avant la naissance d'Albouy, par Emmanuel Barat dans *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris, Hachette, 1904, p. 307.

<sup>146</sup> Napoléon III, dans ce vers des *Châtiments* : « Brise l'homme sépulcre, ô France ! ressuscite ! » (*Ch*, VI, 11, Massin VIII, p. 725).

<sup>147</sup> Qui rampe dans « L'Égout de Rome » des *Châtiments* (*Ch*, VII, 4, Massin VIII, p. 746).

<sup>148</sup> Qu'on entend rire dans « Voyage de nuit » (*LC*, VI, 19, Massin IX, p. 349).

<sup>149</sup> *LC*, V, 23, Massin IX, p. 287.

<sup>150</sup> « Poétique politique dans *Châtiments* », section « La métaphore apposition, syntaxe et poétique du nom » (p. 256 sq.), in *Pour la poétique IV-1 : Écrire Hugo I*, Paris, Gallimard, « Le chemin », 1977.

emploi particulier de la notion d'*apposition* en grammaire latine, qui décrit la fonction du nom propre dans des groupes nominaux comme *urbs Roma* ou *rex Ancus*. En grammaire française, l'apposition est tout autre chose : elle est la fonction d'un nom ou d'un adjectif, modifieur d'un groupe nominal, en construction attributive détachée (ex : « la mort, terme de toute existence »). Cette fonction peut être remplie par une métaphore (ex : « la mort, spectre sans yeux ») et il vaut mieux parler de métaphore apposition, ou par apposition, dans ce cas seulement. Nous rejetons donc la terminologie de Meschonnic, mais si par apposition il entendait les constructions de type *urbs Roma*, *rex Ancus*, ou en français *la reine Margot*, il nous semble avoir parfaitement compris le fonctionnement sémantique de la majorité des « métaphores *maximae* ». Car il faut introduire une distinction entre les cas qu'on a coutume de confondre sous cette étiquette. **a)** Soit, des deux noms accolés, le premier est littéral et le second métaphorique : c'est « l'homme sépulcre » des *Châtiments*, les « temples monstres bâtis par des dogmes chimères<sup>151</sup> » (Albouy cite ces deux exemples comme des métaphores *maximae*<sup>152</sup>), « le peuple messie<sup>153</sup> », « ce César chauve-souris<sup>154</sup> », et les « mots monstres » qui rampent dans les « œuvres prodiges<sup>155</sup> ». Dans ce cas le deuxième nom, le nom métaphorique, remplit exactement une fonction d'épithète, « joue [...] le même rôle déterminatif qu'un adjectif<sup>156</sup> ». La nomination, le fait linguistique qui nous occupe dans cette section, n'est alors nullement intéressée. **b)** Soit au contraire, des deux noms accolés, c'est le premier qui est métaphorique, et le deuxième qui est littéral : c'est la grande majorité des cas, « la vieille hydre chaos » des *Châtiments*, « le bronze dithyrambe et le marbre épopée<sup>157</sup> » (Albouy cite cet exemple comme métaphore *maxima*<sup>158</sup>), mais aussi « l'océan pensée » dont le mot « est le noir polype<sup>159</sup> », « la biche illusion<sup>160</sup> » qui mange dans la main du poète endormi, etc. On constate que dans cette configuration, le deuxième nom, le nom littéral,

---

<sup>151</sup> *LS2*, XIX, « Tout le passé et tout l'avenir » (poème unique), Massin IX, p. 705.

<sup>152</sup> *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 145.

<sup>153</sup> Le peuple français, dans les *Châtiments* (*Ch*, VI, 8, Massin VIII, p. 719).

<sup>154</sup> Napoléon III, dans les *Châtiments* (*Ch*, VI, 8, Massin VIII, p. 720).

<sup>155</sup> Dans le poème « Suite » des *Contemplations* (*LC*, I, 8, Massin IX, p. 80).

<sup>156</sup> Pour reprendre les termes de la *Grammaire méthodique du français* (de Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul) qui décrivent l'utilisation du nom en fonction d'épithète (Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2014, p. 345).

<sup>157</sup> *QVE*, IV (« Le Livre épique »), 2 (« Les Cariatides »), Massin X, p. 230.

<sup>158</sup> *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 145.

<sup>159</sup> Dans le poème « Suite » des *Contemplations* (*LC*, I, 8, Massin IX, p. 80).

<sup>160</sup> Dans « Insomnie » (*LC*, III, 20, Massin IX, p. 182).

porte très souvent une majuscule (ce qui, *a priori*, n'arrive jamais dans l'autre configuration) : c'est « le porc Sénat » et « le bœuf Peuple » d'« On loge à la nuit<sup>161</sup> », « la caverne Vérité<sup>162</sup> », « l'ombre Ignorance et la larve Misère », le « vautour Fatalité<sup>163</sup> » des *Contemplations*, etc. La raison de cette majuscule est simple : lorsque c'est le premier nom qui est métaphorique, la métaphore *maxima* présente le deuxième nom, le nom littéral, comme un vocable arbitraire posé sur une chose dont le premier nom, métaphorique, dit la nature, l'essence, l'espèce ; et la majuscule accentue cet effet en faisant du nom littéral un nom propre, c'est-à-dire un vocable d'autant moins en prise sur l'essence d'une chose qu'il la désigne comme *individu*<sup>164</sup>. Ainsi le « vautour Fatalité » n'est en fin de compte qu'un état condensé de *ce vautour qu'on nomme la fatalité*<sup>165</sup>. La métaphore hugolienne exploite là cette structure grammaticale, type *la reine Margot*, qui se modèle sur la construction *nom + nom épithète* (le deuxième nom *détermine* le premier, à la façon d'une épithète : *la reine Margot* ≈ *la reine qui s'appelle Margot*) mais qui s'en sépare dans la mesure où l'on peut *aussi* considérer que c'est le premier nom qui détermine le deuxième (*la reine Margot* ≈ *cette reine qu'est Margot*, où c'est *reine*, représenté par le relatif, qui est l'attribut) : dans ce cas le nom noyau du groupe paraît être *Margot*, et le premier nom n'est presque plus, avec son article, qu'un seul déterminant sémantiquement riche (comme *Monsieur XXX* ou *Sa Majesté XXX*).

L'effet de cette structure métaphorique est en général mythographique. Elle est, comme l'écrit Albouy, l'« aboutissement » d'une « propension à confondre les deux termes de la comparaison pour en faire naître une réalité nouvelle, mythique<sup>166</sup> ». Mais pour bien apprécier la manière d'être mythique, ou le mode de présentation du savoir mythologique, qui est propre à cette structure, il restait à cerner le jeu sur la nomination. À en croire ces métaphores, l'homme vit en aveugle dans un univers où les réalités naturelles et les abstractions de l'existence humaine sont *incarnées* dans des entités concrètes, souvent vivantes (souvent

<sup>161</sup> *Ch*, IV, 13, Massin VIII, p. 675-676.

<sup>162</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 210.

<sup>163</sup> *LC*, IV, 8, Massin IX, p. 229.

<sup>164</sup> Tel est ici l'effet du nom propre, mais nous verrons plus loin qu'il peut produire l'effet inverse !

<sup>165</sup> Jordi Brahamcha-Marin remarque que « la métaphore apposition, linguistiquement, combine la désignation [...] et la prédication » (*La Réception critique de la poésie de Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat (dir. Franck Laurent), université du Mans, 2018, vol. 1, p. 734). Nous avons donné plus haut la même analyse de la structure *ce Y qu'on appelle X* (voir p. 259-260 : X apporte les vertus de la désignation et Y celles de la caractérisation), en ajoutant que X est présenté comme une simple étiquette arbitraire ; et c'est ce qu'il faut ajouter aussi des métaphores *maximae* type « vautour Fatalité » pour achever de comprendre leur fonctionnement sémantique (car les autres métaphores *maximae*, type « Temples monstres bâtis par des dogmes chimères », combinent aussi désignation et prédication / caractérisation, mais sans tenir de propos sur la nomination).

<sup>166</sup> *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 145.

animales). L'homme se sert des mots pour désigner des espèces de choses, mais il a oublié que ces mots étaient des noms propres et que chaque espèce se résumait en un individu fabuleux, dont le corps emprunté aux formes visibles de la nature (l'arbre, le vautour, le cheval) reflète *plus ou moins*, de façon symbolique, l'espèce dont il est l'incarnation. Cette logique en quelque sorte *totémique* est différente d'une autre logique mythique, celle de l'*hybridation*, qui régit plutôt les métaphores *maximae* du type « l'homme sépulcre » : ici, « sépulcre » étant sans conteste l'épithète déterminative, la figure donne l'idée d'un être *intermédiaire*, un peu homme et un peu sépulcre. Dans la logique *totémique*, à une réalité pauvre, sur deux niveaux – les mots et les choses – s'oppose une réalité riche, sur trois niveaux – le nom, les choses, leur personne mythique – dont le poète a le privilège de la vision : les métaphores *maximae* du type « vautour Fatalité » ne se trouvent quasiment qu'en poésie<sup>167</sup>, alors que celles du type « homme sépulcre » se trouvent souvent en prose.

Tel est donc l'effet général de la structure, qui se modifie bien sûr selon les contextes et les usages. Comme cette structure est une variante condensée du type métaphorique *ce Y qu'on appelle X*, on retrouve logiquement à peu près les mêmes catégories. Il y a ainsi, tout d'abord, des cas de ressemblance visuelle entre le comparé et le comparant totémique. Dans *Les Contemplations*, les phénomènes lumineux du ciel suggèrent des animaux fabuleux : « sur le mont lointain » de « *Magnitudo Parvi* » « Flamboie et frissonne l'aurore, / Crête rouge du coq matin<sup>168</sup> », et l'on entend dans « Éclaircie » « le hennissement du blanc cheval Aurore<sup>169</sup> » : conversion admirable d'un fait visuel en un fait auditif. À la fin du même recueil, « Ce que dit la bouche d'ombre » offre cette vision saisissante : « Là sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres, / L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres<sup>170</sup> ». Le plus souvent, cependant, le comparé est une abstraction, le comparant une réalité matérielle (souvent vivante comme nous l'avons dit) : pas de reconsidérations faibles ici, uniquement des reconsidérations fortes. Certaines reconsidérations totémiques sont

---

<sup>167</sup> Notons tout de même un exemple dans *Les Misérables* : « Détruisez la cave Ignorance, vous détruisez la taupe Crime » (III, VII, 2, Massin XI, p. 533), et un exemple dans *William Shakespeare* : « La colossale machine Science ne se repose jamais » (I, III, 4, Massin XII, p. 197).

<sup>168</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 208. Cet exemple montre que la ressemblance visuelle peut se conjuguer avec une tout autre logique motivationnelle, celle du jeu de mots, s'il est vrai, comme le suggère Philippe Dufour dans *La Littérature des images* (Genève, La Baconnière, 2016), que l'image du coq « tient presque du calembour, avec une syllepse sur le mot crête (de la montagne, du volatile) : le langage se laisse aller à l'inspiration, le poète s'abandonne à l'écoute du mot qui révèle un fragment d'universelle analogie » (p. 107-108).

<sup>169</sup> *LC*, VI, 10, Massin IX, p. 332.

<sup>170</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 376.

fouillées, développées, symboliques en plusieurs points : c'est le cas dans ces vers d'« Au peuple » :

Sur Milan, sur Vienne punie,  
Sur Rome étranglée et bénie,  
Sur Pesth, torturé sans répit,  
La vieille louve Tyrannie,  
Fauve et joyeuse, s'accroupit.  
Elle rit ; son repaire est orné d'amulettes ;  
Elle marche sur des squelettes  
De la Vistule au Tanaro ;  
Elle a ses petits qu'elle couve.  
Qui la nourrit ? qui porte à manger à la louve ?  
C'est l'évêque, c'est le bourreau.  
Qui s'allait à son flanc barbare ?  
C'est le roi<sup>171</sup>.

À peu près toutes les déterminations de l'être fabuleux disent un aspect de sa vérité : bête fauve parce que les tyrans sont sanguinaires et cruels, elle est nourrice et nourrie (il y a ce qui entretient la tyrannie et ce qu'elle entretient), et son repaire porte les signes métonymiques de sa collusion avec l'Église. Il est rare que la métaphore *maxima* prenne ainsi les proportions d'une allégorie développée : c'est pourtant le cas, plus longuement encore, pour « l'arbre Éternité » dans *Les Contemplations* (et dans « Pasteurs et troupeaux », la ressemblance du promontoire à un pâtre est détaillée sur dix vers). Les métaphores *maximae* durent généralement un vers, ce qui ne les empêche pas d'être des symboles solides, jouant sur un trait saillant et facilement interprétable du comparant : « Vautour Fatalité, tiens-tu la race humaine<sup>172</sup> ? », demande Hugo dans *Les Contemplations*. Parfois au contraire, la motivation de l'image est ténue, voire problématique, et la reconsidération totémique a alors pour elle ce sentiment du mystère dont nous avons parlé plus haut : quand nous mourons, « L'aigle trépas du bout de l'aile nous effleure<sup>173</sup> », écrit Hugo dans « Pleurs dans la nuit ».

D'autres représentations totémiques, enfin, ont cette fragilité, cette relativité qui affaiblit certaines reconsidérations, comme nous l'avons vu *supra* : elles traduisent un aspect partiel ou inessentiel de la chose. « Du Sphinx Esprit Humain le mot sait le secret<sup>174</sup> », déclare le poète dans « Suite » : l'esprit humain est ici sphinx seulement parce que le mot a ce rapport avec lui de pouvoir dire ce qu'il recèle. Même motivation relationnelle de la figure dans ce vers du

---

<sup>171</sup> *Ch*, II, 2, Massin VIII, p. 611.

<sup>172</sup> *LC*, IV, 8, Massin IX, p. 229.

<sup>173</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 320.

<sup>174</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

même poème : « De l’océan pensée il [le mot] est le noir polype<sup>175</sup> », ou dans ce vers de « *Magnitudo Parvi* » qui décrit le pâtre voyant : « Fruit tombé de l’arbre hasard<sup>176</sup> ». Dans *Châtiments*, « Le hibou Trahison pond gaîment sa couvée<sup>177</sup> » : l’oiseau est choisi pour sa faculté de ponte, parce qu’il s’agit de dire la *prolifération* de la trahison (motivation inessentielle), et il se spécifie en hibou selon une motivation essentielle (un oiseau de la nuit pour une action ténébreuse, c’est-à-dire immorale). Les proscrits républicains, dans le même recueil, veulent « faire reflurir la fleur Fraternité<sup>178</sup> » : l’image a une motivation inessentielle, la *causation d’existence*, à côté de motivations essentielles, la *fragilité*, la *beauté*, et il y a aussi une certaine résistance du comparé à l’assimilation (la fraternité est un sentiment moral devant unir les citoyens, et cela n’est pas traduit dans l’image de la fleur), un arbitraire partiel, qui donne du mystère à la reconsidération. Inessentiel aussi, le « pourpoint Probité », qui n’est tel que parce qu’on en « retourne la manche<sup>179</sup> ». Plus inessentiels encore, ces deux cas de *Châtiments*, « Il est certains bourgeois, prêtres du Dieu Boutique<sup>180</sup> », et « L’archevêque ébloui bénit le dieu Succès<sup>181</sup> », dans lesquels l’image dit non pas la chose mais la vision faussée qu’on en a, le rapport blâmable qu’on entretient avec elle : il n’y a alors, évidemment, aucune redécouverte d’une vérité totémique, et l’effet mythographique tourne au burlesque.

### c) Extension

D’autres structures encore peuvent apparaître comme des états condensés d’une métaphore *ce Y qu’on appelle X*. C’est le cas de toutes les catégorisations métaphoriques endophoriques<sup>182</sup>, à commencer par les cataphores avec apposition, comme dans cet énoncé de *William Shakespeare* adressé aux génies : « vous rapprochez ces deux tisons, la foi et la volonté, pour en faire jaillir la flamme<sup>183</sup> ». On passe par simple condensation de *ces deux tisons qu’on appelle la foi et la volonté* à *ces deux tisons, la foi et la volonté* : la relative avec

---

<sup>175</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 80. Sur la métaphore *maxima* dans une image relationnelle, voir le chapitre 7 p. 365.

<sup>176</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 201.

<sup>177</sup> *Ch*, III, 8, III, Massin VIII, p. 641.

<sup>178</sup> *Ch*, VI, 11, Massin VIII, p. 726.

<sup>179</sup> *Ch*, VI, 13, II, Massin VIII, p. 729.

<sup>180</sup> *Ch*, III, 7, Massin VIII, p. 638.

<sup>181</sup> *Ch*, VI, 13, II, Massin VIII, p. 729.

<sup>182</sup> L’endophore est le fait pour un démonstratif ou un pronom de rappel de renvoyer à un élément cotextuel, à une référénciation effectuée plus haut (anaphore) ou plus bas (cataphore) dans le discours, au lieu de désigner directement dans la réalité un référent que rien d’autre ne dénote dans l’environnement textuel (exophore).

<sup>183</sup> *WS*, II, III, 5, Massin XII, p. 261.

attribution au COD est remplacée par une apposition, c'est-à-dire une construction attributive détachée ; subsiste le démonstratif support de la catégorisation endophorique ; se perd seulement, dans l'opération, la thématisation de l'appellation. De là, par une simple inversion des rôles dans la construction attributive, on obtient les anaphores recatégorisantes apposées : « Le succès, ce ménechme du talent, a une dupe : l'histoire<sup>184</sup> », écrit Hugo au livre I, I des *Misérables*, et au livre II, I du même roman, il déclare que l'honneur et le génie d'une nation « ne sont pas des numéros que les héros et les conquérants, ces joueurs, peuvent mettre à la loterie des batailles<sup>185</sup> ». À partir de *ces joueurs, les conquérants*, en donnant la fonction attributive à la catégorisation endophorique (qui de cataphore devient nécessairement anaphore), on arrive à *les conquérants, ces joueurs*. À travers ces deux transformations subsiste l'essentiel, la démarche qui consiste à atteindre l'essence d'une chose en l'inscrivant dans une catégorie, mais une catégorie inhabituelle – à bouleverser l'étiquetage traditionnel du monde pour retrouver ce qui s'y était perdu de la vérité des choses. La même démarche sous-tend les anaphores recatégorisantes en général, telles qu'à la fin de cette phrase des *Misérables* : « Quant au peuple parisien, même homme fait, il est toujours le gamin ; peindre l'enfant, c'est peindre la ville ; et c'est pour cela que nous avons étudié cet aigle dans ce moineau franc<sup>186</sup> ». En réalité, de proche en proche, la plupart des structures métaphoriques *in praesentia*<sup>187</sup> viennent s'inscrire dans la dépendance plus ou moins lointaine de ce grand schème, la levée du voile des vocables ; l'expression plus ou moins prononcée du thème de l'appellation (explicite dans la tournure *ce Y qu'on appelle X*, implicite dans les métaphores *maximae* qui font du terme X un nom propre) délimite les occurrences les plus nettes de ce schème.

## Vérité de la nomination

### a) Être → avoir nom

D'autres usages de la métaphore font du nom l'expression de la vérité de la chose. Car dans l'imaginaire philosophique hugolien, la relation de la chose et du nom est en fin de compte ambivalente : regardée souvent comme une occultation, comme on vient de le voir, elle est parfois perçue au contraire comme un reflet ou une transparence de l'être véritable.

---

<sup>184</sup> *LM*, I, I, 12, Massin XI, p. 87.

<sup>185</sup> *LM*, II, I, 16, Massin XI, p. 283.

<sup>186</sup> *LM*, III, I, 12, Massin XI, p. 443.

<sup>187</sup> C'est-à-dire les structures où il y a interaction syntaxique entre les éléments se correspondant de la configuration littérale et de la configuration-image : voir l'introduction p. 20-21.

Dans « À celle qui est voilée », le poète des *Contemplations* explique que « [son] malheur irréparable », « c'est de pendre aux deux éléments, / C'est d'avoir en moi, misérable, / De la fange et des firmaments ! / [...] D'ignorer comment je me nomme, / D'être un ciel et d'être un tombeau<sup>188</sup> ! » Le poète ignore si on doit le nommer plutôt ciel ou plutôt tombeau, c'est-à-dire est dans l'incertitude sur sa nature profonde, qu'un nom véridique devrait indiquer avec transparence (mais on note que les deux identités proposées, *ciel* et *tombeau*, sont métaphoriques : une image serait-elle, paradoxalement, le *vrai nom* de chaque chose ?). Dans *William Shakespeare*, Hugo explique le drame de *Macbeth* à l'aide de la métaphore d'Adam et Ève (Lady Macbeth tente son mari comme Ève a tenté le sien), et pour les besoins de cette métaphore il cite un enseignement de théologien qu'il pourrait bien avoir inventé lui-même : « Mordre à la pomme, cela est redoutable. La pomme s'appelle *Omnia*, dit Filesac, ce docteur de Sorbonne qui confessa Ravaiillac<sup>189</sup> ». *Omnia*, c'est-à-dire « tout » ; autrement dit, quand on est Adam, ou plutôt Macbeth, et qu'on cède à la tentation d'une convoitise interdite, le désir insatiable ne s'arrêtera pas avant d'avoir englouti le monde. L'intéressant pour nous ici est que ce symbolisme de la pomme se révèle dans son nom propre. Exemple trouvé ou forgé par Hugo d'une nomination *mythique* (objet d'un savoir *théologique*) qui reflète l'essence de la chose, une essence d'ordre *symbolique* : comme dans les vers d'« À celle qui est voilée », quoique d'une façon un peu différente, le rêve du vrai nom s'associe étroitement au rêve de la vérité du symbole, c'est-à-dire de la métaphore.

On trouve donc chez Hugo des emplois en quelque sorte métaphoriques des verbes *s'appeler* ou *se nommer* eux-mêmes : des énoncés *X s'appelle Y* où le motif de l'appellation sert d'image du rapport d'*identité*, et par là, indirectement, de rapports d'*attribution* ou d'*inclusion* entre X et Y. Hugo décrit par exemple son activité de résistance dans ces trois vers des *Châtiments* : « Dire en face aux tyrans, dire en face aux armées : / – Violence, injustice et force sont vos noms. / Vous êtes les soldats, vous êtes les canons<sup>190</sup> ». En réalité, « violence, injustice et force » sont « les noms », ou du moins des descriptions adéquates, des *actions* accomplies par les tyrans et les armées ; c'est en vertu d'une métonymie que ces noms

---

<sup>188</sup> *LC*, VI, 15, Massin IX, p. 340.

<sup>189</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251. Guy Rosa, dans une note de son édition en ligne de *William Shakespeare* ([http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition_annot%C3%A9e.htm), page consultée le 3 octobre 2020), s'interroge : « Filesac a-t-il jamais prononcé cette formule ou Hugo la lui prête-t-il ? »

<sup>190</sup> *Ch*, VI, 11, Massin VIII, p. 725.

sont reportés aux acteurs. Le résultat a le caractère d'une métaphore *être / faire / être fondé sur / ...* → *avoir nom* : métaphore porteuse du rêve d'une nomination, ou plutôt d'une renomination, qui dit la vérité profonde des réalités. Il en va de même dans ces autres vers des *Châtiments* où Louis-Napoléon Bonaparte parle à ses complices : « Il leur dit : “Écoutez, pour vos yeux seuls j'écarte / L'ombre que je répands ; / Vous crûtes jusqu'ici que j'étais Bonaparte, / Mon nom est Guet-apens<sup>191</sup>” », ou encore dans ces vers de « *Lux* », le dernier poème du même recueil : « Car le passé s'appelle haine / Et l'avenir se nomme amour<sup>192</sup> ! » Dans « *Cérigo* », poème du livre V des *Contemplations*, le poète déclare à l'île éponyme, abandonnée des hommes et de la nature après avoir été si longtemps l'île de l'amour : « tu t'appelles oublié<sup>193</sup> ». Dans le dernier poème de ce même livre V, la foule s'écrie : « Oui, sans doute, c'est beau, / Le martyr, la mort, quand c'est un grand tombeau ! / Quand on est un Socrate, un Jean Huss, un Messie ! / Quand on s'appelle vie, avenir, prophétie<sup>194</sup> ! » Et au livre VI du même recueil, ces deux vers s'adressent à « celle qui est voilée » : « Tu ne veux pas te nommer joie, / Ayant dit : Je m'appelle amour<sup>195</sup> ». Toutes ces occurrences viennent de la poésie, mais la prose n'est pas en reste. Dans un passage de *William Shakespeare* qui exalte en Hamlet une figure de l'hésitation et de l'inaction, Hugo écrit : « Comme la grande larve d'Albert Dürer, Hamlet pourrait se nommer *Melancholia*<sup>196</sup> ». Plus loin dans le même essai, on trouve cette phrase sur l'état d'avancement du progrès au XIX<sup>e</sup> siècle : « Aujourd'hui pour toute la terre la France s'appelle Révolution ; et désormais ce mot, Révolution, sera le nom de la civilisation jusqu'à ce qu'il soit remplacé par le mot Harmonie<sup>197</sup> ». On notera ici comme dans « mon nom est Guet-apens » l'usage de la majuscule qui permet de faire d'un nom commun un nom propre. C'est en effet vers cette espèce en quelque sorte superlative de l'appellation, le nom propre, que tendent tous ces énoncés. Le terme Y n'est pas présenté seulement comme nommant adéquatement X (au lieu de : quelque chose de X), il est donné pour *le* nom de X, censé lui correspondre d'autant plus étroitement qu'il l'identifie comme individu (telle est la fonction du nom propre), et c'est ce qui rend ces énoncés nettement métaphoriques (*être y / faire y / être fondé sur y / ...* → *avoir Y pour nom propre*). C'est

---

<sup>191</sup> *Ch*, II, 7, III, Massin VIII, p. 622.

<sup>192</sup> *Ch*, « *Lux* », Massin VIII, p. 769.

<sup>193</sup> *LC*, V, 20, I, Massin IX, p. 283.

<sup>194</sup> *LC*, V, 26, Massin IX, p. 293.

<sup>195</sup> *LC*, VI, 15, Massin IX, p. 339.

<sup>196</sup> *WS*, II, II, 5, Massin XII, p. 249.

<sup>197</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 309.

pourquoi l'usage de la majuscule affermit la métaphore ; c'est pourquoi aussi, dans tous les exemples que nous avons cités, le terme Y est toujours privé de déterminant, ce qui est un critère fort de distinction du nom propre par rapport au nom commun dans notre culture. Que l'on considère, pour mettre à l'épreuve cette analyse, ce paragraphe de *William Shakespeare* qui explique que la tyrannie est la résultante d'un état général de la civilisation :

Les tyrans ne sont pas les hommes, ce sont les choses. Les tyrans s'appellent la frontière, l'ornière, la routine, la cécité sous forme de fanatisme, la surdité et la mutité sous forme de diversité des langues, la querelle sous forme de diversité des poids, mesures et monnaies, la haine, résultante de la querelle, la guerre, résultante de la haine. Tous ces tyrans s'appellent d'un seul nom : Séparation. La Division d'où sort le Règne, c'est là le despote à l'état abstrait<sup>198</sup>.

Dans la longue phrase qui commence par « Les tyrans s'appellent la frontière... », on constate que les attributs sont précédés de l'article défini : c'est qu'alors ce n'est pas le verbe *s'appeler* qui est métaphorique, mais le sujet de la phrase, « les tyrans ». On a là une métaphore qui aurait dû être étudiée *supra* p. 259-270 : sa forme pourrait être *ces tyrans qu'on appelle la frontière, l'ornière, etc.*, c'est-à-dire que *frontière, ornière, etc.* sont donnés pour les noms indifférents et occultants de choses dont la vérité est bien mieux décrite par une métaphore, celle du tyran ; ces tyrans métaphoriques étant paradoxalement plus tyranniques que les tyrans littéraux. En revanche la phrase suivante, qui prolonge cette métaphore, fait en outre un emploi imagé de *s'appeler* dans le groupe verbal « s'appellent d'un seul nom : Séparation » : le mot *séparation* est donné pour un nom propre de choses – la frontière, l'ornière, etc. – dont il nomme en réalité le genre. La dernière phrase du paragraphe, en maintenant les majuscules aux noms de concept (alors même qu'il n'est pas question d'appellation), est révélatrice : Hugo traite, dans tous ces cas, les abstractions comme des entités quasi personnelles (d'où la majuscule du nom propre) qui prêtent leur nom aux choses concrètes dès lors qu'elles s'incarnent et se manifestent en elles.

Dans tous les *X s'appelle Y* métaphoriques que nous avons cités, le terme Y était littéralement pertinent. Mais non contente d'être imagée, la tournure sert aussi de support à des métaphores. Dans le poème « Suite » des *Contemplations*, qui chante le pouvoir du verbe, on trouve ce début d'explication métaphorique : « c'est que le mot s'appelle Légion<sup>199</sup> », métaphore qui vise à dire la multiplicité, même si elle porte bien plus qu'une considération numérique. Elle revient encore dans « *Magnitudo Parvi* » où il est déclaré que « l'être / Se nomme

---

<sup>198</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 313.

<sup>199</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

Gouffre et Légion<sup>200</sup> », façon de dire la profondeur et le pullulement de l'être. On aura reconnu dans ces deux cas la réécriture d'un passage des évangiles : l'esprit qui possède le Gerasénien répond à Jésus qui l'interroge : « Mon nom est Légion, car nous sommes nombreux<sup>201</sup> ». Ce Légion, parfois sous l'espèce d'un ange, est devenu chez Hugo un motif de métaphore mythique récurrente<sup>202</sup> ; mais au-delà de la figure surnaturelle, il est possible que le schéma frappant de cette réponse de l'évangile, ce *mon nom est Y* où Y est un nom commun métaphoriquement promu nom propre, ait servi de modèle à tous ces énoncés hugoliens, de forme *X s'appelle Y* et où la notion d'appellation est utilisée de façon imagée. On en retrouve jusqu'à la rime dans un passage assez drôle de *Napoléon le Petit* qui fustige la mise au pillage des caisses de l'État par Louis Bonaparte et ses complices : ayant énuméré les quantités de millions accaparées par les uns et les autres, Hugo conclut avec verve : « Millions, millions ! Ce régime s'appelle Million<sup>203</sup> ». Le précédent biblique met à l'horizon de tous ces énoncés un univers mental archaïque, mythologique, dans lequel le nom de certaines entités surnaturelles reflète leur essence ; horizon commun à des occurrences diverses par leur ton et par leur registre, comme on l'aura constaté : satirique, plaintif, prophétique, hymnique ou philosophique.

## b) La métaphore étymologique

Avec cette première structure, ce n'est pas le nom habituel des choses qui reflète leur essence, c'est un autre nom, leur nom *véritable* et *secret*, pénétré par l'écrivain à la manière d'un occultiste, ou avec une fantaisie polémique. Mais d'autres métaphores révèlent le miracle rare, la grâce particulière accordée à certains noms ordinaires de refléter l'essence des choses qu'ils désignent : ce sont les métaphores qui réactivent l'étymologie des mots. Dans *William Shakespeare*, à propos des rares grands hommes de la force qui « sont légitimement illustres » et « ont même mêlé quelque chose de bon à leur ravage », Hugo écrit : « leur total définitif embarrasse l'équité absolue du penseur, et ils pèsent presque du même poids dans la balance du nuisible et de l'utile<sup>204</sup> ». La métaphore de la pensée comme pesée, fondée sur l'analogie de l'*équité* et de l'*équilibre* dont nous avons vu le caractère fondamental chez

---

<sup>200</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 211.

<sup>201</sup> Évangile de Marc, 5, 1 sqq. ; évangile de Luc, 8, 26 sqq.

<sup>202</sup> Voir le chapitre 11 p. 636-637 et le chapitre 14 p. 874.

<sup>203</sup> *N le P*, II, 9, Massin VIII, p. 443.

<sup>204</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 313.

Hugo<sup>205</sup>, est aussi tout simplement la réactivation de l'étymologie (*penser* vient du latin *pensare* qui est le fréquentatif de *pendere*, « peser ») ; réactivation qui semble voulue et affichée comme telle lorsque Hugo, reprenant quelques lignes plus loin cette métaphore au sujet des autres grands hommes de la force « qui n'ont fait que le mal », exhibe la paronomase qui résulte de la parenté étymologique : « Le penseur, c'est le peseur. La miséricorde lui convient. Disons-le donc, ces autres-là qui n'ont fait que le mal, ont une circonstance atténuante, l'imbécillité<sup>206</sup> ». Dans ce cas, le rappel de l'étymologie est d'autant plus significatif qu'il n'est pas indispensable (la pesée est une métaphore banale de la pensée, soutenue en outre ici par l'analogie *équité / équilibre*, nous l'avons dit), mais parfois la métaphore est *entièrement* dans la réactivation de l'étymologie : ainsi dans ce passage des *Misérables* où Hugo explique que l'observation sociale ne doit pas hésiter à scruter les profondeurs les plus sordides (en l'occurrence, l'égout) : « Tergiverser est inutile. Quel côté de soi montre-t-on en tergiversant ? le côté honte<sup>207</sup> ». *Tergiverser* c'est, étymologiquement, *tergum vertere*, c'est-à-dire *tourner le dos* à quelque chose. Hugo, qui compte sur un lecteur tant soit peu latiniste, interprète tout de suite moralement ce geste physique : *tourner le dos* devient par périphrase « montrer de soi le côté honte », – manière spirituellement allusive, légèrement énigmatique, d'exhumer l'étymologie et de la rendre signifiante. De même, dans ces trois vers du « Satyre » qui achèvent le portrait du chèvre-pied : « Son caprice, à la fois divin et bestial, / Montait jusqu'au rocher sacré de l'idéal, / Car partout où l'oiseau vole, la chèvre y grimpe<sup>208</sup> », il faut connaître l'étymologie animale de *caprice* pour comprendre la pertinence allégorique de l'aphorisme justificatif (les capacités d'escalade de la chèvre ne justifieraient rien si le caprice, à cause de son étymologie – *capra*, « chèvre » –, ne pouvait s'incarner dans une chèvre). En même temps, bien sûr, l'image de la chèvre fait écho à la nature fabuleuse du Satyre, mi-homme mi-chèvre ; grâce au jeu étymologique, elle relie cette nature à la notion de caprice, elle construit ainsi l'une des interprétations symboliques de l'hybridité du satyre sur lesquelles repose le sens du poème (en l'occurrence, le chèvre-pied représente l'homme comme être de caprice *c'est-à-dire de désir* – ce dont parle tout le prologue du poème – et ce désir n'est pas chose bestiale seulement, mais chose divine aussi, puisqu'il est un mode d'accès à l'idéal – Hugo rejoint en quelques mots le Platon du *Phèdre* et du *Banquet* –, ce

---

<sup>205</sup> Non seulement parce que cette analogie est récurrente, mais parce qu'elle est donnée pour un aspect d'une doctrine générale de l'universelle analogie : voir le chapitre 4 p. 208-212.

<sup>206</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 313.

<sup>207</sup> *LM*, V, II, 2, Massin XI, p. 877.

<sup>208</sup> *LSI*, VIII (poème unique), Prologue, Massin X, p. 586.

dont la disposition grimpante de la chèvre est une confirmation allégorique opportuniste). Le réveil de l'étymologie métaphorique a souvent lieu sous l'éclairage d'un autre terme, syntaxiquement parallèle, qui réfère plus littéralement au comparant : c'est le cas dans le vers célèbre de *La Légende des siècles* sur Booz, « vêtu de probité candide et de lin blanc<sup>209</sup> » ; ou encore dans ce trait du portrait satirique de madame Victurnien : « voix chevrotante, esprit capricant<sup>210</sup> ». Mais la réactivation peut aussi être plus discrète. On la soupçonne par exemple dans ce passage de la prose philosophique « Utilité du Beau » qui parle de l'existence évidente de l'Infini : « l'invincible nécessité » de cette existence « est patente. Qui que vous soyez, regardez-la par cette ouverture, le ciel. Voyez-la encore par cette autre ouverture, la conscience<sup>211</sup> ». Le latin *patere* signifie « être ouvert », c'est un mot sur lequel Hugo fonde ailleurs une métaphore de l'ouverture<sup>212</sup> : il semble bien qu'ici le ciel et la conscience doivent à la patence de l'infini leur caractère métaphorique d'« ouverture », c'est-à-dire d'*expérience accessible à tous*.

Tous ces cas sont des occurrences singulières, mais beaucoup de métaphores étymologiques hugoliennes sont reprises d'une œuvre à une autre et valent comme de grands schèmes de la pensée de Hugo. *S'insurger*, par exemple, c'est *se lever*, dans le chapitre des *Misérables* qui distingue entre l'émeute et l'insurrection : « Levez-vous, soit, mais pour grandir. Montrez-moi de quel côté vous allez. Il n'y a d'insurrection qu'en avant. Toute autre levée est mauvaise<sup>213</sup> ». Comme plus haut pour *tergiverser*, le geste physique reçoit ici une interprétation éthique et politique. Dans l'ordre matériel, *se lever* c'est nécessairement *se grandir*, coïncidence dont Hugo tire argument : pour lui l'insurrection, qui ressemble à *se mettre debout* en tant que refus de la soumission passive, doit y ressembler encore comme élévation, prise de hauteur. Multiplier les motivations sert ici à établir le type idéal auquel l'insurrection doit correspondre ; agit confusément l'idée fallacieuse que X (l'insurrection) qui ressemble à Y (se lever) sera *d'autant plus parfait* qu'il ressemblera *plus* à Y. Hugo n'en reste pas là dans l'exploitation de cette étymologie : quelques lignes plus loin au même chapitre, il fonde une métaphore sur l'apparemment d'*insurrection* à un autre substantif de la même racine : « Parfois, insurrection, c'est résurrection<sup>214</sup> ». On n'est pas loin du jeu de mots

---

<sup>209</sup> *LSI*, I, 6, Massin X, p. 450.

<sup>210</sup> *LM*, I, v, 8, Massin XI, p. 174.

<sup>211</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 369.

<sup>212</sup> Voir la métaphorisation de la citation virgilienne *patuit dea* que nous étudions au chapitre 14 p. 822 et 827.

<sup>213</sup> *LM*, IV, x, 2, Massin XI, p. 744.

<sup>214</sup> *LM*, IV, x, 2, Massin XI, p. 744.

paronomastique, mais avec en profondeur l'interprétation continuée de l'étymologie, l'étoilement des significations autour du même geste physique : se mettre debout, c'est désormais se relever d'entre les morts, revenir à la vie. Évidemment, ce passage est un écho allusif au poème II, 2 des *Châtiments*, « Au peuple ». Tout ce poème file l'assimilation du peuple français, courbé sous l'autorité de Napoléon III, à Lazare, l'ami de Jésus, ressuscité par lui dans les évangiles ; le poète, endossant le rôle du Christ, adresse au peuple cet appel qui doit le tirer de sa passivité : « Lazare ! Lazare ! Lazare ! / Lève-toi<sup>215</sup> ! ». L'injonction « lève-toi » est ici une syllepse : elle signifie, du côté du comparant, le geste physique par lequel on se relève d'entre les morts, et du côté du comparé, le soulèvement populaire espéré par le poète, – l'un valant métaphore de l'autre. Mais ce poème des *Châtiments* fait lui-même écho à un passage de *Napoléon le Petit* où l'assimilation *insurrection* → *résurrection* était déjà présente : la deuxième partie de la Conclusion du pamphlet, intitulée « Deuil et foi », file longuement la métaphore de la France Christ des nations, trouvant un sens à plusieurs épisodes de l'évangile, parmi lesquels la résurrection de Lazare, qui devient l'image de l'insurrection polonaise de 1848 : « Un jour il s'approcha de la Pologne morte, il leva le doigt et lui cria : lève-toi ! la Pologne morte se leva<sup>216</sup> ». Le rôle de Lazare, dans ce passage, peut être confié à la Pologne parce que la France, symbolisée par le Christ lui-même, est promise (allusivement) à une résurrection plus éclatante encore après sa crucifixion : « Maintenant, c'est fini. Le peuple français est mort. La grande tombe va s'ouvrir. / Pour trois jours<sup>217</sup> ». On a donc une métaphore étymologique inscrite assez profondément dans la pensée hugolienne pour revenir d'une œuvre à une autre, et sous des états, dans des réalisations textuelles très différents (réincarnation diversifiée) : allégorie développée, réécriture explicite d'un intertexte évangélique, avec une répartition des rôles variable, dans *Napoléon le Petit* et le poème des *Châtiments* ; simple métaphore attributive en cinq mots dans *Les Misérables*.

Plus exemplaire encore de ce mode de circulation est la métaphore étymologique qui retrouve dans le progrès la marche en avant. *Marcher, marche en avant, pas, pas en avant*, reviennent régulièrement dans *Les Misérables* comme de simples synonymes imagés, des équivalents de *progrès* par traduction de l'étymon, sans filage ni développement de la métaphore. « Oui, les brutalités du progrès s'appellent révolutions, déclare le conventionnel G. à monseigneur Bienvenu. Quand elles sont finies, on reconnaît ceci : que le genre humain a

---

<sup>215</sup> *Ch*, II, 2, Massin VIII, p. 611-612.

<sup>216</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 532.

<sup>217</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 532.

été rudoyé, mais qu'il a marché<sup>218</sup> » : dans la deuxième phrase, les deux propositions coordonnées *le genre humain a été rudoyé, mais il a marché* sont le déploiement manifeste du groupe nominal *les brutalités du progrès*, et ce déploiement se fait par synonymie d'un côté, par équivalence étymologique de l'autre. « La Révolution française est le plus puissant pas du genre humain depuis l'avènement du Christ<sup>219</sup> », avait déjà affirmé plus haut le conventionnel, et il déclare dans sa dernière tirade : « J'ai toujours soutenu la marche en avant du genre humain vers la lumière et j'ai résisté quelquefois au progrès sans pitié<sup>220</sup> », où « marche en avant » et « progrès » fonctionnent encore comme équivalents, cette fois dans l'antithèse. Au début de la troisième partie du roman, Hugo affirme à propos de l'audace, qu'il vient de reconnaître comme la qualité typique de Paris : « oser ; le progrès est à ce prix », ce qu'il reformule quelques lignes plus loin : « il faut, pour la marche en avant du genre humain, qu'il y ait sur les sommets en permanence de fières leçons de courage<sup>221</sup> ». Plus loin encore dans le roman, pour caractériser la fin des années 1820, Hugo écrit : « chacun faisait en avant le pas qu'il avait à faire. Les royalistes devenaient libéraux, les libéraux devenaient démocrates<sup>222</sup> ». De la métaphore-mère, étymologique, se déduisent des équivalences-filles : d'autres notions du domaine de la marche prennent un sens politico-historique, comme celle de *recul*, dans le passage sur l'insurrection déjà cité plus haut : « Montrez-moi de quel côté vous allez. Il n'y a d'insurrection qu'en avant. Toute autre levée est mauvaise ; tout pas violent en arrière est émeute ; reculer est une voie de fait contre le genre humain », ou celles de *halte* et de *hâte*, dans le portrait de Combeferre, qui est un partisan du progrès dans toute sa douceur : « en somme il ne voulait ni halte, ni hâte<sup>223</sup> ». Dans d'autres passages, la même métaphore se développe et se file ; dans un poème comme « La Caravane », au livre VII des *Châtiments*, elle prend les proportions d'une allégorie qui occupe le texte entier : nous étudierons au chapitre 7 ces états déployés de l'image. Enfin, comme l'insurrection-résurrection, la marche du progrès s'incarne dans des réécritures intertextuelles : l'exode vers la terre promise, par exemple au chapitre V, I, 20 des *Misérables*, ou encore la marche d'Adam et Ève vers un Éden futur, à la fin de la prose philosophique « La Civilisation »<sup>224</sup>.

---

<sup>218</sup> *LM*, I, I, 10, Massin XI, p. 82.

<sup>219</sup> *LM*, I, I, 10, Massin XI, p. 79.

<sup>220</sup> *LM*, I, I, 10, Massin XI, p. 83.

<sup>221</sup> *LM*, III, I, 11, Massin XI, p. 442.

<sup>222</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 481.

<sup>223</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 484.

<sup>224</sup> Voir ce passage étudié au chapitre 14 p. 877-879.

Il est un troisième exemple de métaphore étymologique récurrente et structurante dans la pensée hugolienne : c'est celle qui retrouve dans l'*esprit* le souffle ; mais nous en réservons l'étude pour le chapitre 14 sur la refonte de la tradition humaine au creuset des métaphores, tant ce motif du souffle est enraciné dans des intertextes scripturaires (*spiritus flat ubi vult*, etc.) et des notions théologiques (l'inspiration).

Reste à présenter un cas, unique en son genre, de fausse étymologie, qui est en réalité un cas d'homonymie habilement exploitée. La *tourbe* peut désigner en français la populace, mais aussi une sorte de boue séchée utilisée comme combustible ; dans le premier sens, le mot vient du latin *turba*, qui désigne en général tout désordre et en particulier le désordre d'une cohue ; dans le second sens, le mot viendrait d'une racine francique<sup>225</sup>. Ce sont donc deux mots d'origines distinctes qui ont pris la même forme en français moderne, et Hugo fonde sur cette dualité de significations une métaphore. Au livre des *Misérables* consacré au gamin de Paris, il cite les termes méprisants dont on nomme le peuple : « *Fex urbis*, s'écrie Cicéron ; *mob*, ajoute Burke indigné ; tourbe, multitude, populace<sup>226</sup> » ; le latin *fex* ou *faex*, comme la *tourbe* d'origine francique, désigne un dépôt d'impuretés, de sédiments, une lie ; le motif de la boue populaire qui affleure ici est repris quelques lignes plus loin, légèrement transformé, avec l'image du « vil sable que vous foulez aux pieds », mais que la flamme peut transformer en cristal<sup>227</sup>. Un deuxième passage du roman exploite plus précisément la dualité du mot *tourbe* : au début du livre « Le 5 juin 1832 », Hugo énumère « les éléments de l'émeute » et termine ainsi sa liste : « enfin, au plus bas, la tourbe, cette boue qui prend feu<sup>228</sup> ». L'homonymie est d'autant plus miraculeuse que le comparant s'avère un modèle assez riche : les deux aspects majeurs de l'image sont ici motivés, la *boue*, autrement dit l'assimilation méprisante du peuple à un amas de matière vile, et le caractère *inflammable*, qui dit la prédisposition insurrectionnelle. Dans ce cas, le nom *paraît* renfermer la vérité (celle d'une boue inflammable) sur la chose (le peuple) à la façon d'une étymologie : il y a là comme un *effet* étymologie qui est trompeur.

---

<sup>225</sup> Voir les deux articles « TOURBE » du Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=2172559965;r=1;nat=;sol=0;> et <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2172559965;r=1;nat=;sol=1;>, pages consultées le 3 octobre 2020.

<sup>226</sup> *LM*, III, I, 12, Massin XI, p. 443.

<sup>227</sup> Voir l'étude de cette métaphore au chapitre 7 p. 408-411.

<sup>228</sup> *LM*, IV, X, 1, Massin XI, p. 741.

Il y a, nous l'avons montré, quelques tournures littérales ou imagées que Hugo aime utiliser pour définir métaphoriquement les objets de sa pensée. Elles ne se partagent pas de façon égale entre la prose et la poésie : *il y a du Y dans X* et ses variantes appartiennent très majoritairement à la prose ; la métaphore *maxima* est beaucoup plus fréquente en poésie qu'en prose. Toutes ces tournures ne sont pas propres à notre écrivain : *ce Y qu'on appelle X*, par exemple, se trouve beaucoup chez Balzac<sup>229</sup>. Mais certaines semblent spécifiquement hugoliennes, comme l'emblématique métaphore *maxima*. L'intéressant est de constater l'étroite parenté sémantique qui existe entre les unes et les autres – entre, justement, *ce Y qu'on appelle X* et la métaphore *maxima* – et de développer l'imaginaire qu'elles renferment. Nous en avons développé deux : d'abord, un imaginaire *chimique* de la *logique*, qui traite les concepts et les images comme des substances composant les choses dans des quantités déterminées – cette possibilité de quantifier apparaît parfois comme une véritable option philosophique qui a des implications importantes ; ailleurs la même chimie logique constitue plutôt une mythologie du réel. Ensuite, un imaginaire du *langage*, de la nomination comme révélant la vérité des choses, ou au contraire l'occultant sous un voile que la métaphore soulève : ici encore la lucidité philosophique (sur l'arbitraire du signe) est prolongée par des représentations mythologiques du monde (l'image comme vérité totémique dans la métaphore *maxima*). Cette ambivalence entre utilité intellectuelle et fabulation, nous ne cesserons de la retrouver dans l'écriture métaphorique hugolienne.

---

<sup>229</sup> Pour ne donner que quelques exemples, il est question dans *Le Cousin Pons* de « cette arme redoutable appelée l'idée fixe » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 156), et dans *Splendeurs et misères des courtisanes* de « la bête traquée, fatiguée, défiante, appelée Voleur » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 582 ; dans le même roman, un personnage parle de « cet étang à pièces d'or appelé Nucingen » (p. 657), et Jacques Collin ne veut plus « être un volant entre deux raquettes, dont l'une s'appelle le baigne, et l'autre la police » (p. 708-709).

## Chapitre 6. Métaphore et formulation

Écrire sa pensée, c'est donner forme dans la langue courante à un ensemble d'idées, c'est-à-dire se livrer à deux grands types d'opération : formuler l'idée, et construire à travers la continuité linéaire d'un texte un agencement, un enchaînement et une articulation des idées distinctes.

En nommant la première de ces deux opérations *formuler l'idée*, on soulève des questions de linguistique et de philosophie du langage, fondamentales et vieilles de plusieurs siècles : **a)** est-il possible de distinguer entre l'idée et sa formulation ? **b)** question corrélatrice : une même idée est-elle susceptible de plusieurs formulations ? **c)** ce qui soulève une troisième question : plusieurs énoncés d'une même langue peuvent-ils avoir le même sens ? Sans explorer ces questions au-delà de ce que notre sujet exige, nous adopterons une position médiane, qui à la fois correspond à l'expérience commune et rend compte efficacement de ce qui se passe dans l'écriture hugolienne. **a)** Certes l'idée ne préexiste pas dans l'esprit indépendamment de tout langage (ou peut-être très peu de temps), et en advenant au langage, elle se fixe et s'achève : c'est pourquoi nous parlons de *formulation* de l'idée ; mais l'idée ne se réduit pas pour autant à la profération ou représentation mentale d'un énoncé linguistique ; si bien que le paradigme de la *traduction*, pour décrire la formulation de l'idée, est à la fois un paradigme imparfait et qui dit malgré tout quelque chose de cette opération. **b)** Par conséquent, et en raison de la richesse des langues naturelles, beaucoup d'idées sont susceptibles de plusieurs formulations. **c)** Cela ne signifie pas que toutes ces formulations aient exactement le même sens. Nous faisons entre sens et idée la distinction que Frege faisait entre sens et dénotation / référence :

Comme on le sait, Frege considère en fait un couple de signes (noms propres logiques) qui ont le même dénoté, ou réfèrent – autrement dit, désignent le même objet singulier, mais par le biais de deux aspects, ou « modes de donation », distincts : *Morgensstern* et *Abendstern* désignent tous deux la même planète Vénus, l'un comme astre du matin, l'autre comme astre du soir ; deux modes d'apparaître si différents que leur unicité de cause reste inconnue de certains<sup>1</sup>.

Ainsi deux formulations différentes d'une même idée, deux énoncés dénotant le même *fait*, auront probablement, à cause de leur divergence de formulation, deux sens différents, c'est-à-

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, « Style et signification », dans *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2004, p. 175. Frege fait cette distinction dans « Sens et dénotation » (1892), in *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil, 1971.

dire deux « modes de donation » différents : elles ne présenteront pas le *fait* dénoté exactement sous le même *aspect*.

Cette notion d'*aspect* sera pour nous fondamentale. Elle nous permettra d'éviter l'écueil de la *substitution view* épinglée par Max Black dans *Models and Metaphors* : la métaphore n'est pas un strict équivalent pour le sens d'un énoncé littéral qu'elle remplacerait, elle a son sens à elle<sup>2</sup> ; mais ce sens est un certain aspect, un « mode de donation » d'une idée qu'il est parfois possible de présenter sous un autre aspect, sous une autre formulation, littérale ou non. Cette position théorique permet de rendre compte d'un fait capital de l'écriture de la pensée hugolienne : *formuler l'idée*, cette première des deux grandes opérations que nous avons distinguées, c'est aussi doser le développement de l'idée ; or Hugo, cet écrivain de l'énumération, de l'accumulation, est aussi un écrivain du déploiement généreux, de la reformulation et de la variation sur l'idée<sup>3</sup>. Nous verrons dans ce chapitre le rôle que joue la métaphore dans cette modalité d'écriture. Nous verrons aussi qu'elle joue un rôle dans la deuxième grande opération que nous avons distinguée, l'enchaînement et l'articulation des idées. Enfin nous poserons, de façon inaugurale pour l'ensemble de notre travail, la question de la raison d'être de la métaphore : pourquoi vient-elle formuler l'idée ?

## Métaphore et reformulation

### Reformulations entre le littéral et le métaphorique

La métaphore, dans la langue philosophique hugolienne, entretient très souvent un rapport de reformulation avec la textualité littérale qui la précède ; elle est en cela le symptôme et l'instrument d'une pensée qui se développe par variation, projetant sans cesse l'idée dans des transpositions nouvelles, s'attardant à la montrer sous des aspects multiples. La reformulation métaphorique a souvent pour but de faire mieux comprendre la réalité dont

---

<sup>2</sup> Max Black appelle *substitution view* « toute conception qui affirme qu'une expression métaphorique est utilisée à la place d'une expression *littérale* équivalente » (c'est moi qui traduis). « Metaphor », in *Models and Metaphors*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962, p. 31.

<sup>3</sup> Il nous paraît d'ailleurs significatif que, dans l'un des textes où Hugo affirme le caractère indissociable de ce qu'il appelle « l'idée » et « l'expression », il ait introduit la restriction suivante, sans doute conscient qu'il était de sa tendance à la rumination de l'idée : il écrit dans « Utilité du Beau » : « C'est une erreur de croire qu'une idée peut être rendue de plusieurs façons différentes. *Tout en maintenant, bien entendu, au poète souverain, le droit magnifique de développement, cette haute faculté, qui tient à l'habitation des sommets, de mettre en lumière autour de la pensée centrale toutes les idées circonvoisines, tout en maintenant cette faculté et ce droit, qui sont l'essence même de la poésie*, nous affirmons ceci : une idée n'a qu'une expression. C'est cette expression-là que le génie trouve » (Massin XII, p. 368 ; je souligne). Hugo use indiscutablement de ce « droit magnifique de développement », et la métaphore en est un mécanisme essentiel, comme nous allons le voir.

il est question, de dégager son sens, de faire saillir certains de ses traits. Elle révèle par exemple l'opposition, la contradiction, voire l'incompatibilité, dans ces trois exemples : le premier est tiré de la prose philosophique « Le Goût » : « Être le beau et le mal, être tout ensemble obscurité et clarté, c'est le chaos<sup>4</sup> » ; les deux autres sont empruntés à la prose philosophique « Les Fleurs » : « Mettez-moi au cachot, disait un forçat, mais donnez-moi du tabac. En d'autres termes : plongez-moi dans une fosse, mais donnez-moi un palais<sup>5</sup> » ; plus loin, Hugo déplore l'état des différents pays d'Europe et commente « la barbarie de la Grèce » : « La barbarie de la Grèce, quel mot ! autant dire l'obscurité du soleil<sup>6</sup> ».

Ces trois exemples sont des cas à part : dans les deux derniers, la démarche de reformulation est avouée (« en d'autres termes », « autant dire »), tandis que dans le premier elle est contenue dans le mouvement d'une seule phrase. La démarche de reformulation métaphorique est généralisée chez Hugo bien au-delà de ces cas exceptionnels : elle fonde un véritable stylème de l'écriture hugolienne, l'énoncé métaphorique reformulateur, qui condense le propos littéral des énoncés précédents dans une image frappante et révélatrice. Cet énoncé peut avoir un caractère *récapitulatif*, lorsqu'il vient condenser un propos littéral d'une certaine ampleur, et un caractère *conclusif*, particulièrement lorsqu'il est en clause d'un paragraphe. La reformulation est ainsi récapitulative et conclusive à la fin de ce paragraphe de « La Civilisation » :

De ceci, l'individu d'abord, la société ensuite, que résulte-t-il ? l'être de raison disparaît, l'abstraction s'évanouit, la fiction se dissout, l'état, encore à cette heure si monstrueusement disproportionné, se réduit à un centre communal. Le gouvernement n'est plus qu'une police, l'armée qu'une gendarmerie, l'administration qu'une voirie. Votre tigre est devenu votre chien<sup>7</sup>.

La métaphore fait ici encore saillir une opposition, et le chemin parcouru de l'un à l'autre des opposés. Deux éléments thématiques sont caractéristiques : le *devenir*, que la métaphore traduit dans une fiction de métamorphose, et le motif animal. De même, dans un passage des « Fleurs » que nous étudierons plus loin, on trouve cette reformulation : « Le vautour se fait oiseau bleu ». Antithèse et métaphore animale se retrouvent encore dans cette fin du portrait de Tibère, au paragraphe de *William Shakespeare* consacré à Tacite : « cherchant un successeur, flairant Caligula et le trouvant bon ; vipère qui choisit un tigre<sup>8</sup> ». Ce dernier exemple

---

<sup>4</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 413.

<sup>5</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>6</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

<sup>7</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 433.

<sup>8</sup> *WS*, I, II, 2, §8, Massin XII, p. 179.

permet de constater un troisième trait fréquent de l'énoncé reformulateur : l'usage de la phrase nominale. Nous retrouverons ce trait dans plusieurs exemples que nous étudierons plus loin : « changement de peau des serpents », « deux queues à l'hydre », « Yungfrau »<sup>9</sup>. La phrase nominale vient naturellement couronner une énumération de groupes nominaux dans ce passage de *Napoléon le Petit* :

Une chose me frappe pourtant, c'est que dans toutes les qualités qu'on lui reconnaît depuis le 2 décembre, dans tous les éloges qu'on lui adresse, il n'y a pas un mot qui sorte de ceci : habileté, sang-froid, audace, adresse, affaire admirablement préparée et conduite, instant bien choisi, secret bien gardé, mesures bien prises. Fausses clés bien faites. Tout est là<sup>10</sup>.

Satirique, caricaturale, l'image des « fausses clés bien faites », comme celle de la « vipère qui choisit un tigre », cherche bien à dégager nettement, à mettre en lumière un aspect de la réalité évoquée ; et cet aspect a une valeur axiologique. Comme les reconsidérations étudiées au chapitre précédent, la reformulation métaphorique a une affinité élective avec le dévoilement du mal : elle met en relief le côté grotesque ou scandaleux de la chose en la projetant dans des équivalents. On en trouve évidemment de beaux exemples dans *Napoléon le Petit*, – ainsi au livre VII, à propos de Louis-Napoléon Bonaparte : « Il exige qu'autour de lui on jure et il ordonne qu'on soit loyal. Il plaît à Messaline de s'entourer de pucelles<sup>11</sup> ». Ces équivalents sont presque toujours, comme on le voit, des énoncés allégoriques (saturés par l'isotopie image, aucune place n'est laissée à l'isotopie littérale) ou à tout le moins *in absentia* (pas de mise en présence et d'interaction syntaxique entre les équivalents de la configuration littérale et de la configuration image). La fabrication de ces allégories est l'occasion pour l'inventivité hugolienne, pour une fantaisie volontiers caustique, de se donner carrière et de produire de beaux fruits, comme dans ce passage de *William Shakespeare* :

Plusieurs des œuvres de Paul sont rejetées canoniquement ; ce sont les plus belles, entre autres son épître aux Laodicéens, et surtout son Apocalypse, raturée par le concile de

---

<sup>9</sup> Voir sur ces exemples la sous-section « Évolution de l'image », ici même, p. 304 et 308-309. Sur le même patron exactement que « vipère qui choisit un tigre » (antithèse, action entre animaux, phrase nominale), on trouve encore la brève clause de ce paragraphe des *Misérables*, qui n'est pas vraiment une reformulation : « On parlait du conventionnel G. dans le petit monde de Digne avec une sorte d'horreur. Un conventionnel, vous figurez-vous cela ? Cela existait du temps qu'on se tutoyait et qu'on disait : citoyen. Cet homme était à peu près un monstre. Il n'avait pas voté la mort du roi, mais presque. C'était un quasi-régicide. Il avait été terrible. Comment, au retour des princes légitimes, n'avait-on pas traduit cet homme-là devant une cour prévôtale ? On ne lui eût pas coupé la tête, si vous voulez, il faut de la clémence, soit ; mais un bon bannissement à vie. Un exemple enfin ! etc., etc. C'était un athée d'ailleurs, comme tous ces gens-là. – Commérages des oies sur le vautour. » (*LM*, I, I, 10, Massin XI, p. 76-77.)

<sup>10</sup> *N le P*, I, 7, Massin VIII, p. 427.

<sup>11</sup> *N le P*, VII, 1, Massin VIII, p. 507.

Rome sous Gélase. Il serait curieux de la comparer à l'Apocalypse de Jean. Sur l'ouverture que Paul avait faite au ciel, l'Église a écrit : Porte condamnée<sup>12</sup>.

L'image a ici encore un fort caractère de caricature, et l'on y découvre une autre tendance thématique de ces reformulations imagées : le goût de l'objet, de l'accessoire, du matériel<sup>13</sup> ; cette espèce de motifs a en commun avec les images animales de générer des représentations visuelles précises et pittoresques, originales, hautes en couleur.

Le but de la reformulation métaphorique est aussi, tout simplement, la répétition avec variation, comme dans cette suite de questions de *Napoléon le Petit* : « quel est le vrai total ? Quel est le chiffre réel des victimes ? De combien de cadavres le coup d'État de décembre est-il jonché ? Qui peut le dire ? Qui le sait ? Qui le saura jamais<sup>14</sup> ? » Dire que le coup d'État est *jonché* de cadavres est une métaphore à motivation métonymique (est reporté au coup d'État un prédicat qui décrit l'état du sol à la suite du coup d'État, donc métonymie, mais l'effet est métaphorique dans la mesure où le coup d'État se trouve représenté comme une espèce de surface ; cela permet de relier plus étroitement, dans un contact matériel, les cadavres et le coup d'État) qui ne sert qu'à reposer autrement la même question, qu'à redire la même idée sous un autre aspect ; un aspect plus *sensible*<sup>15</sup>, et pour cette raison, plus frappant. Ici le sensible c'est la réalité retrouvée dans toute son horreur ; mais il serait exagéré ou simpliste d'attribuer à toutes les reformulations métaphoriques une fonction cognitive (mise en lumière de certains aspects de l'objet) ou argumentative (mise en valeur des raisons de blâmer ou de louer l'objet).

L'écriture hugolienne présente souvent ce qu'on pourrait appeler des *rythmes à deux temps* : l'idée abstraite, suivie de sa reformulation sensible dans une image. La transposition

---

<sup>12</sup> *WS*, I, II, 2, §10, Massin XII, p. 183.

<sup>13</sup> Anne Ubersfeld a déjà constaté le goût de Hugo pour les objets symboliques dans un tout autre cadre, celui de la représentation théâtrale : voir *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, [1974] 2001, section « Une dramaturgie de l'objet : régie et symbole », p. 718-729.

<sup>14</sup> *N le P*, IV, 1, Massin VIII, p. 469.

<sup>15</sup> Comme l'écrit Judith Wulf, « la dimension sensible » « ne se substitue pas à la dimension intellectuelle ; elle l'organise, au contraire, mais selon des modalités qui lui sont propres et qui s'opposent à une structuration logique » (*Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 62). Cela est vrai en particulier dans la métaphore : « L'image est [...] un mode d'organisation sémantique d'un type particulier, qui vise à fonder le sens sur la perception plutôt que sur l'intellection », elle est un procédé « qui vis[e] à structurer l'idée dans la sensation elle-même » (p. 63). Judith Wulf, à la suite de Paul Ricœur, emprunte à Wimsatt et Beardsley le concept d'*icône verbale*, « fusion du sens et du sensible » (P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 265, cité par J. Wulf, *op. cit.*, p. 63). Nous étudions ici l'icône verbale hugolienne comme moyen de *reformulation* – plus loin nous pourrions même dire de *sérialisation* de l'idée, grâce au développement et à la pluralisation des images. Quant à la vertu *structurante*, l'*organisation* de l'idée par le sensible, elle nous intéressera davantage au chapitre 7 sur la modélisation.

sensible reste parfois rudimentaire et sans grande originalité, comme dans ce passage de *Napoléon le Petit* qui argumente l'invalidité du plébiscite du 20 décembre : « Pour qu'une chose soit faite valablement, il faut qu'elle soit faite sciemment. Où il n'y a pas de flambeau, il n'y a pas d'acte. Ce sont là des axiomes<sup>16</sup> ». Mais le plus souvent, la recherche du frappant, du saisissant, est manifeste : ainsi dans ces deux phrases des *Misérables* sur les modalités d'accomplissement du progrès : « C'est par la science qu'on réalisera cette vision auguste des poètes : le beau social. On refera Éden par A + B<sup>17</sup> ». Hugo a reformulé séparément les deux termes de l'idée de façon à créer une tension plaisante : l'action, « réalis[er]... le beau social », s'est traduite dans l'image mythique « refaire Éden », la partie proprement métaphorique de la reformulation ; tandis que le moyen, « par la science », a pris l'aspect plus concret du calcul (métonymie), et cela dans un fragment d'expression courante, stéréotypée : « par A + B », sans doute la réduction de *prouver par A + B*. Cette expression détonne avec la langue poétique du mythe : une formulation choc pour une idée forte, la visée est rhétorique – à peu près celle du slogan – plutôt que cognitive. Ailleurs c'est le spectaculaire et le grandiose qui sont visés, par exemple dans ce passage de « La Civilisation » : « La poésie est plus que jamais prophétie ; mais elle n'est plus la prophétie qui menace, elle est la prophétie qui promet. Il y a un divin lever d'astre à l'horizon ; elle est le doigt indicateur de ce point lumineux<sup>18</sup> » ; l'idée, dans la deuxième phrase, devient vision sublime. De même, dans le portrait de Néron, au paragraphe de *William Shakespeare* consacré à Tacite, une idée suscite, de façon assez inattendue, la vision rapide mais frappante d'un sphinx bâillant : « Néron est la plus formidable figure de l'ennui qui ait jamais paru parmi les hommes. Le monstre bâillant que les anciens appelaient Livor et que les modernes appellent Spleen, nous donne à deviner cette énigme, Néron<sup>19</sup> ». Le talent mythographique de Hugo est ici vraiment admirable. Néron est une figure de l'ennui si « formidable », si extrême, qu'elle en devient *énigmatique* : il n'en faut pas plus pour appeler le motif du sphinx (qui est devenu dans le répertoire symbolique de Hugo le hiéroglyphe du mystère), pour suggérer une *représentation de l'ennui en sphinx* (Baudelaire avait déjà fait cette trouvaille, qui pourrait bien avoir inspiré Hugo, dans l'un de ses « Spleen<sup>20</sup> » – Hugo ne manque pas d'utiliser ici ce mot baudelairien), et Néron devient

---

<sup>16</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 495.

<sup>17</sup> *LM*, V, 1, 20, Massin XI, p. 864.

<sup>18</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

<sup>19</sup> *WS*, I, II, 2, §8, Massin XII, p. 180.

<sup>20</sup> « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, / Quand sous les lourds flocons des neigeuses années / L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité. / – Désormais tu n'es plus, ô

l'énigme de ce sphinx. Reformulation métaphorique improbable et acrobatique, sans valeur cognitive elle non plus : la production d'une image frappante – et amusante – importe seule. Il en va de même dans ce passage de *William Shakespeare* sur la poésie de Juvénal : « Il y a de l'épopée dans cette satire ; ce que Juvénal a dans la main, c'est le sceptre d'or dont Ulysse frappait Thersite<sup>21</sup> », et dans cet autre passage du même essai, au sujet de Job : « il montre, le premier, cette sublime démente de la sagesse qui, deux mille ans plus tard, de résignation se faisant sacrifice, sera la folie de la croix. *Stultitiam crucis*. Le fumier de Job, transfiguré, deviendra le calvaire de Jésus<sup>22</sup> ». Ici l'image n'est plus vraiment scène ou vision, mais fiction de généalogie, quasi magique dans le second cas (l'idée de filiation philosophique est figurée dans un *devenir*, dans une métamorphose, qui rappelle les engendremens fabuleux de *La Fin de Satan*, le clou de Caïn devenant le glaive de Nemrod, etc.) ; une généalogie d'objets métonymiquement symboliques, typique de ce goût des accessoires que nous évoquons tout à l'heure<sup>23</sup>.

Ailleurs la reformulation métaphorique s'inscrit dans des mouvements textuels beaucoup plus amples que ces rythmes à deux temps ; elle y exerce pleinement ses vertus d'insistance, d'approfondissement, de ressassement méditatif. Insistance scandalisée, inlassable ressassement du mal, butée insurmontable du crime qui ne laisse pas le discours passer outre, dans *Napoléon le Petit* : par exemple dans ce passage qui explique pourquoi « peu de révélations » transpirent sur l'acte ténébreux du 2 décembre :

C'est tout simple : Bonaparte a eu cet art monstrueux de lier à lui une foule de malheureux hommes dans la nation officielle par je ne sais quelle effroyable complicité universelle. Les papiers timbrés des magistrats, les écritaires des greffiers, les gibernes des soldats, les prières des prêtres sont ses complices. Il a jeté son crime autour de lui comme un réseau, et les préfets, les maires, les juges, les officiers et les soldats y sont pris. La complicité descend du général au caporal, et remonte du caporal au président. Le sergent de ville se sent compromis comme le ministre. Le gendarme dont le pistolet s'est appuyé

---

matière vivante ! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux ; / Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche. » « Spleen » (« *J'ai plus de souvenirs...* »), poème 60 des *Fleurs du mal* de 1857 ; *William Shakespeare* est de 1864. Dans un autre des quatre « Spleen », c'est le tyran cruel qui sert de figure du spleen (« *Je suis comme le roi d'un pays pluvieux...* »).

<sup>21</sup> *WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178.

<sup>22</sup> *WS*, I, II, 2, §2, Massin XII, p. 174.

<sup>23</sup> Cf. ces deux autres généalogies fictives d'objets symboliques dans *William Shakespeare* : de Dante à Shakespeare : « La tête de mort passe des mains de Dante dans les mains de Shakespeare ; Ugolin la rongé, Hamlet la questionne. Peut-être même dégage-t-elle un sens plus profond et un plus haut enseignement dans le second que dans le premier. Shakespeare la secoue et en fait tomber des étoiles » (*WS*, I, II, 2, §14, Massin XII, p. 188) ; et de Moïse à Jésus, symboles l'un de l'engagement littéraire au secours des malheureux, l'autre de l'écriture de combat contre les mauvais : « Moïse passe à Jésus la verge, et, après avoir fait jaillir l'eau du rocher, cette verge auguste, la même, chasse du sanctuaire les vendeurs » (*WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280-281).

sur l'oreille d'un malheureux et dont l'uniforme est éclaboussé de cervelle humaine se sent coupable comme le colonel. En haut, des hommes atroces ont donné des ordres qui ont été exécutés en bas par des hommes féroces. La férocité garde le secret à l'atrocité. De là ce silence hideux<sup>24</sup>.

La métaphore du filet permet à l'écrivain de prolonger, de relancer, de faire durer sa parole de dénonciation : la reformulation figurée sert cette urgence, cette nécessité absolue de crier sans trêve jusqu'à ce que la justice soit rétablie, qui anime le pamphlet de 1852. Elle peut aussi nourrir une pensée de type méditatif, qui s'attarde à considérer, à *contempler* le mal : ainsi dans « Les Fleurs », à propos des prostituées :

Rencontre de ces deux mots redoutables où toute la vie humaine est nouée : jouir et souffrir.

Hélas ! et comment ne pas laisser échapper ce cri ? pour ces infortunées, jouir, rire, chanter, plaire, aimer, cela existe, cela persiste ; mais il y a du râle dans chanter, il y a du grincement dans rire, il y a de la putréfaction dans jouir, il y a de la cendre dans plaire, il y a de la nuit dans aimer. Toutes les joies sont attachées à leur destinée avec des clous de cercueil<sup>25</sup>.

Cette rencontre de la joie et de la souffrance que dit la première phrase, les deux phrases suivantes la redisent chacune d'une certaine façon imagée. Image de l'ingrédience, d'abord, que nous avons étudiée au chapitre précédent ; puis cette dernière phrase où la reformulation métaphorique se fait plus inventive : l'image qui va prendre en charge la notion de *malheur* choisit de se greffer sur une simple fonction relationnelle, la simple affirmation d'une relation entre deux concepts (*il y a* des joies *dans* leur destinée). Elle revivifie un emploi figuré devenu lexicalisé et abstrait (*être attaché à*), le ramène à l'image la plus matérielle ; elle trouve, à l'intersection du malheur et de l'affirmation relationnelle, ce motif si *réaliste* (relevant du monde des choses<sup>26</sup>) des *clous de cercueil* (toujours ce goût des objets) qui est symbolique par métonymie (les clous de cercueil sont logiquement contigus à la mort, elle-même reliée au malheur par une association d'idées, à moins qu'elle ne soit un *analogon* hyperbolique du malheur). Recherche de l'originalité acrobatique dans la reformulation ; non seulement la pensée multiplie les aspects sous lesquels elle envisage l'idée, mais elle *l'imagine* et la *rêve* de plus en plus. La méditation se lie au sentiment, à l'émotion (« Hélas ! ») ; il s'agit de se pénétrer d'une réalité douloureuse, d'en prendre la mesure dans sa plénitude sensible ; la reformulation métaphorique est une sorte d'exercice spirituel, à la

---

<sup>24</sup> *N le P*, IV, 1, Massin VIII, p. 470-471.

<sup>25</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>26</sup> Pierre Albouy, dans *La Création mythologique chez Victor Hugo* (Paris, José Corti, 1963, p. 155-158), a relevé cette « tendance au réalisme » de l'image hugolienne.

fois cognitif et lyrique, en vue de cet approfondissement<sup>27</sup>. La même espèce de rumination s'observe dans un autre passage des « Fleurs » où l'écrivain, supposant que l'homme ne sache un jour plus souffrir, contemple la gravité de cet événement hypothétique :

Le jour où le genre humain ne saurait plus souffrir, ses plus hautes vertus s'évanouiraient. Le droit serait déserté, le devoir serait renié. La conscience ne trouverait à qui parler. Il n'y aurait plus personne pour accepter la ruine, la persécution, l'exil, la ciguë, la croix, l'échafaud, le martyr. Aucune joue ne se tendrait aux soufflets des valets dans la salle basse du grand prêtre. Il n'y aurait plus ni Socrate, ni Caton. Le sommet de l'homme se couvrirait d'ombre<sup>28</sup>.

L'énoncé métaphorique final vient couronner une série de reformulations ; le dernier aspect sous lequel l'idée s'envisage est un paysage allégorique, construit sur un motif fréquent chez Hugo, l'assimilation *grandeur et hautes facultés de l'homme* → *sommet*<sup>29</sup>, et sur la grande équivalence de l'ombre et du mal. Le caractère hétérogène et composite de l'image (au lieu de se contenter d'un seul de ces deux motifs et d'opérer dans son domaine de cohérence, au lieu de dire par exemple *les sommets humains seraient abattus*, Hugo choisit l'accouplement), le vague et en même temps l'évidence émotive de l'assimilation *mal* → *ombre* (la motivation de cette métaphore est moins rationnelle que celle de l'assimilation *ignorance* → *ombre* ; elle est sans nul doute essentiellement affective, – fondée sur la primitive peur de l'obscurité), la qualité de mystère et d'effroi de l'événement fictif qu' imagine l'écrivain (une tombée de nuit dont on ignore la cause, qui évoque l'obscurcissement mythique des apocalypses), tout fait de ce dernier énoncé la projection la plus profonde, la plus intimement subjectivée, de la série méditative. Mais la reformulation métaphorique peut avoir un sujet moins grave et une tonalité moins funèbre. Dans la prose philosophique « Le Goût », Hugo *développe* cette idée qui lui est chère, que le génie authentique échappe aux préceptes et aux théories :

Pas de poésie toute faite ici ; aucun travail du passé, aucune trouvaille précédente, aucune synthèse préalable, ne fait loi en présence de cette souveraineté qu'on appelle l'originalité ; en dehors des conditions de la loi externe que nous avons signalée, rien n'est acquis ; il n'y a pas de chose jugée ; aucune déduction intérieure ne peut guider sûrement l'appréciateur. Le trousseau des règles pendu à la ceinture de Quintilien fait un cliquetis inutile ; pas une de ces clefs banales n'ouvre le secret de ces grandes intelligences. Il faut, pour ainsi dire, recommencer à chaque génie la critique, et tout est à refaire selon que vous passez d'un colosse à l'autre<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> Sur la métaphore hugolienne exercice spirituel, voir aussi le chapitre 12 p. 741 et n. 85.

<sup>28</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 93.

<sup>29</sup> Cf. dans « Les Génies appartenant au peuple » cette autre reformulation métaphorique : « Les hautes facultés, à leur point de départ comme à leur point culminant, s'attendrissent. Une larme tombe éternellement, goutte à goutte, sur le mystérieux sommet de l'âme humaine » (Massin XII, p. 443). Les sommets alpins symbolisent la vertu et l'indépendance héroïque dans « Le Régiment du baron Madruce », poème de la Première Série de *La Légende des siècles* que nous étudierons au chapitre 13 p. 797-800.

<sup>30</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 416.

L'assimilation des règles à un trousseau de clefs (toujours ce goût des objets), et l'intégration à cette représentation fictive d'une figure historique, grand nom de la rhétorique prescriptive, à qui ce trousseau est attribué, font de la reformulation une transposition amusante, spirituelle, de l'idée développée, une caricature rapide et sans trop d'amertume. Étape sensible, brillante et humoristique dans une textualité qui répète pour insister : l'écriture philosophique hugolienne tient compte de son lecteur, dont elle délasse l'attention et réveille l'intérêt par des variations concrètes et plaisantes, ruptures de ton sur fond d'abstraction sérieuse ; le penseur est bon compagnon. On trouvait déjà, plus haut dans « Le Goût », ce court paragraphe qui reformule l'idée exposée depuis le début du texte (la relation de reformulation peut s'établir avec une textualité antérieure plus ou moins large et plus ou moins proche) : « L'inspiration est un ouragan qui a la faculté de se diriger ; cette faculté de se diriger, c'est le goût. Seulement ce mors des pégases, cette bride des hippogriffes, ne sont point accrochés au clou des classes de rhétorique à côté de la patoche du professeur<sup>31</sup> ». La deuxième phrase tire un parti comique du contraste entre le fabuleux et le trivial ; comme plus haut, la métaphore est acrobatique, originale, partiellement métonymique, et son motif se compose d'objets.

Parfois la reformulation métaphorique fait plus que mettre en valeur le sens, elle l'enrichit, grâce à un comparant bien choisi. Ainsi, dans un passage de « La Civilisation », l'utilisation métaphorique d'une certaine citation permet, sous couvert de reformulation, d'ajouter toute une signification nouvelle et implicite : depuis 1789, explique Hugo, « la force littéraire est entièrement renouvelée. Elle n'est pas distincte de la révolution même. La révolution est la loi, la littérature est l'idée. Elles aussi, elles disent : *jungamus dexteris*<sup>32</sup> ». « Dire : *jungamus dexteris* » est une métaphore-citation qui reformule plaisamment l'idée d'association (« elle n'est pas distincte de »), mais le choix de la citation est significatif : Hugo cite une phrase « adressée par le roi Edgar I<sup>er</sup> le Pacifique aux évêques d'Angleterre réunis en synode en 969 par le saint archevêque de Cantorbery, Dustan, pour mettre fin aux dérèglements des clercs », nous apprend Guy Rosa<sup>33</sup> ; citation déjà célèbre au XVII<sup>e</sup> siècle, emblématique de « l'alliance

---

<sup>31</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415.

<sup>32</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 435.

<sup>33</sup> Dans son édition en ligne de *William Shakespeare* ([http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition\\_annot%C3%A9.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition_annot%C3%A9.htm), page consultée le 4 octobre 2020), note appelée par la citation *gladium gladio copulemus* au chapitre II, VI, 5. La phrase complète d'Edgar I<sup>er</sup> est : *Ego Constantini, vos Petri, gladium habetis in manibus : jungamus dexteris, gladium gladio copulemus, et pax erit in Ecclesia Dei et Imperio*, c'est-à-dire : « Nous avons en main, moi le glaive de Constantin, vous celui de Pierre. Unissons la force de nos bras, joignons le glaive au glaive et la paix règnera dans l'Église de Dieu et dans l'Empire » (traduction proposée dans la note de Guy Rosa).

du sabre et du goupillon » (comme l'écrit encore Guy Rosa). Cette citation revient souvent chez Hugo, mais ici en particulier, il la convoque en tant qu'elle exprime, à ses yeux, la collusion de deux despotismes ; en précisant « elles aussi », il oppose allusivement une alliance nouvelle et progressiste, l'alliance de la Révolution et de la littérature, à la double tyrannie de l'ancien monde. Dans d'autres cas, la reformulation apporte un soutien argumentatif au propos reformulé : considérée au prisme de l'image, l'idée apparaît cohérente, justifiée, expliquée, naturelle, – autant que le phénomène qui lui sert d'image. Ainsi dans ce passage des *Misérables* qui commente l'hostilité des bourgeois pour les émeutiers : « Quelquefois même, et cela s'est vu, la peur devient passion ; l'effroi peut se changer en furie, comme la prudence en rage ; de là ce mot si profond : *Les enragés de modérés*. Il y a des flamboiements d'épouvante suprême d'où sort, comme une fumée lugubre, la colère<sup>34</sup> ». Le phénomène physique du feu produisant la fumée sert de modèle à la loi psychologique exposée par Hugo ; un modèle qui naturalise et qui fournit un schéma causal<sup>35</sup>. Ailleurs, ce n'est pas un phénomène naturel mais une fiction mythologique qui apporte sa caution à l'idée. Dans le même chapitre des *Misérables*, Hugo écrit : « C'est toujours à ses risques et périls que l'utopie se transforme en insurrection, et se fait de protestation philosophique protestation armée, et de Minerve Pallas<sup>36</sup> ». « De Minerve Pallas » reformule « de protestation philosophique protestation armée » dans une métaphore mythique, mais le fait que *Minerve* et *Pallas* soient deux noms de la même déesse naturalise la prise d'armes de la philosophie, rend acceptable et logique cette existence de la vérité sous un double état, pacifique et militant. Même usage du mythe dans ce passage de la prose philosophique « Du Génie » où il est question des infirmités physiques de certains poètes (cécité d'Homère, de Milton, etc.) :

Ces infirmités vénérables n'inspirent aucun effroi à ceux que l'enthousiasme fait pensifs. Loin de là. Elles semblent un signe d'élection. Être foudroyé, c'est être prouvé titan. C'est déjà quelque chose de partager avec ceux d'en haut le privilège d'un coup de tonnerre. À ce point de vue, les catastrophes ne sont plus catastrophes, les souffrances ne sont plus souffrances, les misères ne sont plus misères, les diminutions sont augmentations. Être infirme ainsi que les forts, cela tenterait volontiers<sup>37</sup>.

L'image du titan foudroyé transpose *une partie* du propos des phrases précédentes : elle reformule directement une idée que les phrases précédentes présentaient comme *l'opinion* de certains (« elles semblent ») et l'on peut même y voir un discours indirect libre. Qu'il y ait eu

---

<sup>34</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 861.

<sup>35</sup> Voir sur ces vertus de la modélisation métaphorique le chapitre 7 p. 397 sqq.

<sup>36</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 861.

<sup>37</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 412.

dans la mythologie grecque des titans foudroyés par Zeus apporte un pseudo-soutien à cette opinion : l'infirmes (*le foudroyé*) est un génie (*un titan*). Enfin, également loin du phénomène naturel et de la tradition mythologique, certaines métaphores qui réinventent la réalité – qui créent des comparants absolument hors du réel en hybridant plusieurs images<sup>38</sup> – peuvent elles aussi fournir une caution à l'idée, la caution d'une physique surnaturelle. Ainsi dans ce passage des « Fleurs » : « [Le] besoin de l'immatériel est le plus vivace de tous. Il faut du pain ; mais avant le pain, il faut l'idéal. On est voleur, on est fille publique ; raison de plus. Plus on boit l'ombre, plus on a soif d'aurore<sup>39</sup> ». L'énoncé métaphorique final résume de façon éclatante les trois phrases qui précèdent, synthétise ce qui était dit de façon morcelée. Or comme Hugo compose deux motifs, l'opposition *boire / avoir soif* et l'opposition *ténèbres / lumière*, la loi morale qu'il énonce se projette dans une loi de biologie complètement irréaliste ; mais cette loi irréaliste a tout de même sa crédibilité, grâce à la logique des oppositions couplées, qui porte l'imagination à admettre qu'en effet, dans un monde où l'ombre se boirait, elle donnerait soif de lumière. Si bien que ce qui devrait n'être qu'une transposition fantasmagorique de l'idée, valable comme aspect sensible et saisissant, finit par agir comme une confirmation de l'idée, grâce au modèle d'un phénomène imaginaire. Dans les deux derniers exemples, « être foudroyé, c'est être prouvé titan » et « plus on boit l'ombre, plus on a soif d'aurore », la généralité de l'idée reformulée et le choix de la métaphore allégorique (énoncé saturé par l'isotopie-image) font de la reformulation métaphorique une sentence littéralement vraie dans un domaine qui n'est pas celui du propos (le domaine du comparant) ; cette sentence vient appuyer le propos à la manière d'un argument d'analogie, à la manière de ces aphorismes justificatifs que nous étudierons au chapitre 8 (p. 438-450). Ce sont donc des cas ambivalents, frontaliers, qui illustrent la jonction et la perméabilité de deux ensembles de formes métaphoriques hugoliennes : les reformulations et les arguments aphoristiques.

Nous avons jusqu'ici privilégié l'étude de la prose philosophique, mais le phénomène de la reformulation métaphorique caractérise également la poésie philosophique. Hugo écrit par exemple dans « *Horror* », au livre VI des *Contemplations* : « La chose est pour la chose ici-bas un problème. / L'être pour l'être est sphinx » ; la deuxième phrase redit par une image mythologique ce que la première phrase dit littéralement. Mais ce n'est là que le début d'une suite de vers qu'il faut citer *in extenso* :

---

<sup>38</sup> Voir sur cette technique le chapitre 12 p. 727-733.

<sup>39</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

L'aube au jour paraît blême ;  
L'éclair est noir pour le rayon.  
Dans la création vague et crépusculaire,  
Les objets effarés qu'un jour sinistre éclaire,  
Sont l'un pour l'autre vision.

La cendre ne sait pas ce que pense le marbre ;  
L'écueil écoute en vain le flot ; la branche d'arbre  
Ne sait pas ce que dit le vent<sup>40</sup>.

On voit que la première reformulation métaphorique est suivie par toute une série de variations figurées : le sentiment d'opacité inquiétante que Hugo a d'abord formulé littéralement se trouve plusieurs fois réaffirmé, prêté à chaque fois à des choses naturelles personnifiées pour l'occasion, alors qu'en toute logique ce sentiment concerne uniquement les hommes ; ainsi chacune de ces propositions est, sinon précisément une métaphore, au moins une image au sens le plus large du terme, une fiction à interpréter au-delà de son sens littéral. Il n'y a donc pas une seule reformulation imagée, mais une mise en série des reformulations ; c'est là chose fréquente en poésie ; cela nous renvoie à la troisième sous-section de ce chapitre. En outre, en poésie toujours, dans les cas où la reformulation métaphorique n'est pas sérielle, on observe souvent deux choses : **a)** elle est rarement reformulation stricte, c'est-à-dire que l'image dit déjà quelque chose de plus ou quelque chose d'autre que ce que disait l'énoncé littéral ; elle est plutôt *continuation*, **b)** la métaphore est elle-même développée, traversée par une reformulation, et souvent par une progression : ainsi dans ces vers de « Pleurs dans la nuit » sur les athées :

L'univers n'est pour eux qu'une vaste démence,  
Sans but et sans milieu ;  
Leur âme, en agitant l'immensité profonde,  
N'y sent même pas l'être, et dans le grelot monde  
N'entend pas sonner Dieu<sup>41</sup> !

On voit que, de « L'univers n'est pour eux qu'une vaste démence, / Sans but et sans milieu » à « Leur âme... dans le grelot monde / N'entend pas sonner Dieu », l'idée a un peu avancé (il y a donc continuation plutôt que reformulation stricte) ; en outre la métaphore suit un schéma progressif, l'image va en se précisant, se reformule elle-même pour parvenir au motif éminemment concret du grelot. Le rythme en deux temps dont nous parlions plus haut fait place à un autre rythme, le rythme à trois ou quatre temps des reformulations internes à la métaphore (voir *infra*). De même dans cette strophe d'« *Horror* » :

Nous sommes les passants, les foules et les races.  
Nous sentons, frissonnants, des souffles sur nos faces.

---

<sup>40</sup> LC, VI, 16, III, Massin IX, p. 342.

<sup>41</sup> LC, VI, 6, V, Massin IX, p. 311.

Nous sommes le gouffre agité ;  
Nous sommes ce que l'air chasse au vent de son aile ;  
Nous sommes les flocons de la neige éternelle  
Dans l'éternelle obscurité<sup>42</sup>,

Au premier vers, Hugo commence à formuler littéralement une idée – le peu de chose que nous sommes, individus infimes et éphémères d'une multitude agie de l'extérieur – qu'une métaphore, dans les vers suivants, continue, précise et achève ; cette métaphore est animée par une dynamique de progression, elle est d'abord vague (« Nous sommes le gouffre agité ») ou parcellaire (« Nous sentons, frissonnants, des souffles sur nos faces »), puis un motif précis se dessine en deux étapes d'abstraction décroissante (« ce que l'air chasse au vent de son aile » puis « les flocons de la neige éternelle / Dans l'éternelle obscurité »). Ce déplacement de la reformulation à l'intérieur de la métaphore elle-même nous renvoie à la deuxième sous-section de ce chapitre. Ainsi la configuration dont nous avons constaté la fréquence en prose, la reformulation stricte d'un propos littéral par un énoncé imagé unique et ramassé, se raréfie en poésie au profit d'autres configurations de reformulation métaphorique.

Face aux cas nombreux de reformulation imagée, il faut faire une place à la situation en quelque sorte inverse, dans laquelle la métaphore sert à préformuler une idée qui est ensuite reformulée par un énoncé littéral. Dans ce cas, selon que l'énoncé métaphorique est une transposition plus ou moins transparente ou au contraire cryptique, la préformulation donne d'avance à comprendre l'idée – et à la comprendre sous un aspect plus saisissant, ou qui met en valeur certaines déterminations du sens – ou bien oppose au lecteur l'énigme provisoire d'un hiéroglyphe, qui tend l'élan de son attention vers l'éclaircissement espéré des phrases suivantes. L'idée est d'emblée compréhensible dans ce passage de « La Civilisation » qui lie la disparition de la guerre à l'abolition de toutes les formes de domination sociale : « privilège, parasitisme et exception disparaissant, le sabre pacifié se fait soc de charrue, et tous les ans au lieu de jeunes soldats, vous avez de jeunes laboureurs<sup>43</sup> ». L'image, bien qu'elle applique le schème de la transformation à des objets symboliques par métonymie (deux traits thématiques fréquents des métaphores hugoliennes), n'est pas autrement originale. Elle est l'inversion classique d'une notation célèbre des *Géorgiques* de Virgile : à la fin du chant I, le poète latin déplore que les travaux de la guerre supplantent les travaux de la paix ;

---

<sup>42</sup> *LC*, VI, 16, IV, Massin IX, p. 344.

<sup>43</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434.

« les faux recourbées sont fondues pour devenir épées rigides<sup>44</sup> ». Le caractère de lieu commun de ce motif achève de rendre tout à fait claire la préformulation métaphorique. Même clarté de la préformulation dans ce passage de la prose philosophique « Du Génie » : « Chez de certains [génies], sans rien leur ôter de leur grandeur, l'humanité s'affirme par l'infirmité. Le rayon archangélesque est dans le cerveau ; la nuit brutale est dans la prunelle. Homère est aveugle ; Milton est aveugle<sup>45</sup> ». Sans doute l'interprétation précise de la métaphore est-elle moins immédiate et requiert-elle davantage l'explicitation littérale dans ces trois phrases des « Fleurs », qui exigent un enseignement obligatoire « logique, scientifique, radical » contre l'enseignement obscurantiste : « Côte à côte avec un mauvais enseignement, le mal se porte bien. La mauvaise leçon et la mauvaise action font un attelage. L'une aide l'autre<sup>46</sup> ». Et dans « Les Fleurs » toujours, on trouve ce cas de préformulation allégorique qui resterait assez énigmatique s'il n'était pas déchiffré par la suite : Hugo répond à ceux qui voudraient lui reprocher de décrire les réalités sociales sordides : « pourquoi reculerions-nous ? Clio n'est pas Araminthe. La philosophie n'est pas une bégueule ; il lui suffit d'être pure comme les astres<sup>47</sup> ». Avec « Clio n'est pas Araminthe », on retrouve ce patron de métaphore *in absentia* bipolaire dont nous avons déjà vu quelques exemples ; l'énoncé est d'ailleurs valable littéralement, c'est donc un cas ambivalent entre aphorisme justificatif et préformulation métaphorique (« la philosophie n'est pas une bégueule », qui est un calque et une reformulation littérale manifeste, fait lire l'énoncé reformulé comme allégorique). Point d'animaux ni d'objets ici, mais des personnages de la tradition humaine (mythique ou littéraire), et la reformulation littérale permet à Hugo d'indiquer la valeur symbolique qu'il leur prête, parce qu'elle ne va pas de soi<sup>48</sup>. La préformulation métaphorique, lorsqu'elle appelle éclaircissement, aiguillonne la lecture à se poursuivre ; aussi est-elle utilisée parfois comme

---

<sup>44</sup> Virgile, *Géorgiques*, I, v. 508, *curvae rigidum falces conflantur in ensem*, trad. d'E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, [1926, 1957] 2012.

<sup>45</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 412.

<sup>46</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

<sup>47</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

<sup>48</sup> Clio est la muse de l'histoire : que Hugo lui fasse symboliser « la philosophie » n'est pas forcément étonnant, car il s'agit de « philosophie sociale », de réflexion sur l'état actuel de la civilisation et sur son évolution (le progrès) – toutes choses qui sont essentiellement historiques. Il y a plusieurs Araminte dans la comédie française des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles mais la plus « bégueule » est sans aucun doute celle mentionnée dans *La Critique de L'École des femmes* de Molière (1663) : « Et que direz-vous [demande le Marquis à la scène 5] de la marquise Araminte, qui la [*L'École des femmes*] publie partout pour épouvantable, et dit qu'elle n'a jamais pu souffrir les ordures dont elle est pleine ? » ; « Je dirai [répond Dorante] que cela est digne du caractère qu'elle a pris [...] elle a suivi le mauvais exemple de celles qui [...] prétendent que les grimaces d'une pruderie scrupuleuse leur tiendront lieu de jeunesse et de beauté ». Sur la métaphorisation des personnages mythologiques et littéraires chez Hugo, voir le chapitre 14 p. 812-879.

artifice d'introduction. Considérons par exemple ce paragraphe qui ouvre un chapitre de *William Shakespeare* :

L'idée démocratique, pont nouveau de la civilisation, subit en ce moment l'épreuve redoutable de la surcharge. Certes, toute autre idée romprait sous les poids qu'on lui fait porter. La démocratie prouve sa solidité par les absurdités qu'on entasse sur elle sans l'ébranler. Il faut qu'elle résiste à tout ce qu'il plaît aux gens de mettre dessus. En ce moment, on essaye de lui faire porter le despotisme<sup>49</sup>.

L'idée directrice du chapitre s'est formulée dans une expression figurée qui ébauche un motif métaphorique : on « fait porter » à la démocratie le despotisme (= certaines personnes ont de la démocratie une conception compatible avec le despotisme : elles prétendent que le peuple « n'a que faire de la liberté » – explique Hugo ensuite – et qu'il faut se préoccuper seulement de son bien-être matériel sans chercher à l'émanciper politiquement) : on « entasse sur » la démocratie des absurdités et elle « résiste ». Cette ébauche suggérait à Hugo une image précise, celle du pont dont on éprouve la solidité avant de le mettre en usage. Il a donc placé en tête du paragraphe cette image précise où son idée directrice était transposée ; puis, par des reformulations successives de plus en plus littérales, il a éclairci ce que cette transposition avait d'énigmatique. Façon amusante d'envisager l'idée, façon malicieuse aussi de gérer son entrée en scène. Il est plaisant de voir une assimilation si précise, de deux réalités si éloignées (l'idée démocratique, un pont), s'échafauder sur une motivation si restreinte et si accidentelle (ce n'est pas un trait *essentiel* de l'idée démocratique que cette charge d'absurdités) ; mais surtout, de voir cette assimilation se trouver miraculeusement une motivation supplémentaire<sup>50</sup> : car l'apposition « pont nouveau de la civilisation », qui sert à préciser l'identité du comparant, suggère en même temps que la civilisation est un *mouvement qui emprunte des ponts successifs*, – et c'est là une motivation moins accidentelle que l'autre. Le lecteur, soumis à l'ordre du texte, découvrant d'abord *cette* motivation plus essentielle, puis une autre motivation par surcroît, a l'impression d'une évidence de l'image, qui masque le caractère d'astuce introductive du procédé (il faut approfondir la logique du paragraphe pour s'en apercevoir) ; réciproquement, l'artifice d'introduction est l'occasion inattendue (résultat, et justification, d'une *confiance* dans l'image) d'une pensée métaphorique plus sérieuse de l'objet – sinon conceptuellement bouleversante, du moins riche comme représentation imaginaire.

---

<sup>49</sup> *WS*, II, v, 3, Massin XII, p. 274.

<sup>50</sup> Sur la pluralisation miraculeuse des motivations voir le chapitre 7 p. 366-370.

## Développement et évolution de la métaphore

Souvent dans la prose d'idées hugolienne, la métaphore ne tient pas en un seul énoncé, mais se développe et évolue sur plusieurs propositions, plusieurs phrases. Après avoir envisagé le développement de l'idée dans la reformulation, parfois la continuation, du littéral par le figuré et réciproquement, il faut donc l'envisager à présent dans la reformulation ou la continuation qui traverse une même image. Il y a chez Hugo un art du développement métaphorique qui est un aspect essentiel de son écriture philosophique.

### a) Évolution de l'image

La première modalité possible du développement métaphorique pourrait s'appeler, au sens étroit du terme, *progressivité* : le motif évolue vers plus de précision, plus de netteté. La métaphore suit une marche raisonnée, calculée, une marche *déductive* : elle commence par poser des analogies abstraites, qui l'autorisent à franchir le pas de l'image concrète, cette dernière tirant les conséquences des premières impressions encore un peu vagues. Hugo, dans la prose philosophique « Le Goût », explique que les tares prétendues des œuvres de génie sont en réalité des éléments de leur richesse :

ce qui vous choque, essayez de le retrancher, et vous verrez. Le trou se fera. Où vous croirez avoir ôté le défaut, apparaîtra la lacune, c'est-à-dire le défaut vrai. Vous aurez changé l'Achille d'Homère pour l'Achille de Racine. Où était la vie, il y aura l'absence. Au lieu du chef-d'œuvre, vous aurez l'eunuque<sup>51</sup>.

Hugo commence par employer des expressions, figurées ou métaphoriques, qui disent le manque et la suppression sous un aspect matériel (« retrancher », « le trou », et latiniste comme il est, il entend probablement dans « lacune » l'étymologie qui désigne une cavité, un creux). Il recourt également à une analogie biologique qui n'est pas inédite dans le discours esthétique : il y a de « la vie » dans le chef-d'œuvre (la perfection de l'œuvre est pensée comme l'état de bon fonctionnement d'un organisme, le dynamisme interne, réglé, d'un système de parties). Ces deux analogies élémentaires convergent dans une image précise et concrète qui les synthétise, celle de l'eunuque<sup>52</sup>, terme de la métaphore progressive. On peut, pour décrire ce mouvement, hésiter entre deux schémas dynamiques : soit il y a réellement progression d'étape en étape, par élaborations successives, sans connaissance préalable du

---

<sup>51</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 419.

<sup>52</sup> On peut trouver étrange que ce retranchement de vie soit symbolisé par la castration (plutôt que, par exemple, la mort de l'organisme), mais c'est une *interprétation* de l'état d'eunuque que Hugo formule explicitement dans le même texte : « la castration est une mort debout ; l'eunuque est un spectre qui a gardé quelque chair inutile » (Massin XII, p. 415 ; passage étudié *infra* p. 322-323). Interprétation en quelque sorte métonymique : ne plus pouvoir donner la vie est en soi une perte de vie.

terme ; soit le terme fonctionne comme un attracteur, consciemment préparé et déjà présent dans les étapes intermédiaires. Cette opposition est pertinente parce que d'autres cas de métaphore progressive s'affilient beaucoup plus nettement à l'un ou l'autre des deux schémas.

Relève par exemple du premier schéma ce passage des « Fleurs » sur l'hostilité entre classes sociales : « D'une classe à l'autre on se condamne, en gardant pour soi seul l'absolution. Le haut méprise le bas ; le bas déteste le haut. La cave dit : le grenier est sale ; le grenier dit : la cave est noire<sup>53</sup> ». La deuxième phrase reformule la première par métonymie et analogie spatiale : « le haut » pour *les classes du « haut » de la société, c'est-à-dire les classes favorisées / dominantes*. La représentation spatiale de la société, stéréotype quasi obligé, s'extrait naturellement de l'énoncé littéral ; puis sur ce début d'image encore abstrait, mais qui peut déjà se lire comme une personnification, l'invention hugolienne s'exerce, et travaillant dans le sens du concret, du précis, du plaisant, elle trouve ce minuscule apologue allégorique, cette petite fable dont les personnages sont des pièces de la maison (traduction de l'opposition haut / bas) qui ont leur saleté ou leur obscurité à se reprocher (traduction de la condamnation réciproque). L'ensemble forme un rythme à trois temps parfait. L'étape intermédiaire étant une expression figurée banale, qui doit encore beaucoup s'élaborer pour aboutir à l'image finale, la métaphore paraît vraiment se chercher, suivre un mouvement de la pensée vers l'avant, et non obéir à l'attraction d'un aboutissement prévu. Même mouvement vers l'avant dans un passage de « La Civilisation » qui explique que le droit divin est l'ennemi séculaire : « Il y a de la permanence dans sa prétention. Il s'allonge derrière nous en tradition et devant nous en hérédité. Deux queues à l'hydre<sup>54</sup> » : la continuité temporelle est d'abord reformulée par un verbe légèrement imagé, porteur d'une représentation spatiale et matérielle, « il s'allonge », avec des circonstants de lieu, « derrière nous », « devant nous » ; à partir de cette représentation matérielle, un pas important reste à franchir, celui de l'imagination mythologique, que le simple allongement suffit à faire rêver d'un monstre fabuleux. On retrouve ce schéma dans une autre phrase des « Fleurs » : « L'impondérable est saisi lui-même par la science, et, à l'heure qu'il est, un pan de sa robe fluide frissonne dans la main de l'homme<sup>55</sup> ». L'emploi figuré, en un sens immatériel et intellectuel, d'un verbe qui désigne d'abord un geste physique (*saisir*) relève de l'ordinaire du langage ; mais Hugo, sensible au

---

<sup>53</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 84.

<sup>54</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 430.

<sup>55</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 91.

potentiel d'image de la métaphore endormie, reformule, élabore et trouve une représentation précise, merveilleuse, poétique : on *saisit* quelqu'un *par le vêtement* (schème de la vie courante qui sert d'inducteur d'images<sup>56</sup>), donc si l'on accepte de personnifier « l'impondérable » (or le pas de la personnification ne coûte rien à franchir) on pourra parler de « la robe de l'impondérable » ; et, motivation supplémentaire de l'image, cette robe sera « fluide » et « frissonnante » pour refléter la nature du comparé. Inscrite dans un passage qui célèbre la reddition des éléments naturels (personnifiés pour l'occasion), cette métaphore progressive met son évolution merveilleuse et son lyrisme au service d'une exaltation d'ensemble ; elle apporte moins à la pensée qu'elle n'emporte la pensée sur un autre plan, vers un autre registre<sup>57</sup>.

On peut encore affilier au premier schéma dynamique des cas où l'essentiel de l'image est déjà en place dès l'étape intermédiaire, quoique à un état relativement abstrait, et où l'étape ultime sert uniquement à développer, préciser le motif, sans le faire évoluer. Telle est la logique de la progression dans ce passage du « Goût », où l'étape ultime, notons-le, est une comparaison venant compléter la métaphore :

Certains critiques – sont-ce des critiques ? – prennent des sens qui leur manquent pour des perfections que n'a pas autrui. Quand Beyle, dit Stendhal, le même qui préférerait les mémoires du maréchal Gouvion-Saint-Cyr à Homère et qui tous les matins lisait une page du Code pour s'enseigner les secrets du style, quand Beyle raille Chateaubriand pour cette belle expression, d'un vague si précis : « la cime indéterminée des forêts », l'honnête Beyle n'a pas conscience que le sentiment de la nature lui fait défaut, et ressemble à un sourd qui, voyant chanter la Malibran, s'écrierait : Qu'est-ce que cette grimace<sup>58</sup> ?

La métaphore *générale* du sens manquant revient à plusieurs reprises chez Hugo, toujours précisée par une image *spécifique*, comique de surcroît, qui change selon les occurrences. Dans *Les Misérables*, où cette métaphore s'applique à l'athéisme, l'image spécifique est celle de la cécité, et plus précisément encore, la cécité d'une taupe, douée de parole pour les besoins de la caricature :

Ériger un sens qui nous manque en source de vérité, c'est un bel aplomb d'aveugle.  
Le curieux, ce sont les airs hautains, supérieurs et compatissants que prend, vis-à-vis de la philosophie qui voit Dieu, cette philosophie à tâtons. On croit entendre une taupe s'écrier : Ils me font pitié avec leur soleil<sup>59</sup> !

---

<sup>56</sup> Cf. par exemple dans *William Shakespeare* : « Les peuples, ces orphelins qui cherchent leur mère, ne tiennent pas encore dans leur main le pan de la robe de la paix » (II, VI, 4, Massin XII, p. 286).

<sup>57</sup> Celui du mythe : voir sur cela le chapitre 12, plus particulièrement p. 720-733.

<sup>58</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 418.

<sup>59</sup> *LM*, II, VII, 6, Massin XI, p. 394.

Dans « Le Goût », l'invention spécifiante a choisi un autre sens, l'ouïe, et un autre univers référentiel, non plus l'animalité des fables, mais la réalité familière au bourgeois contemporain de Hugo, l'actualité artistique et mondaine à l'époque, précisément, de Stendhal. Le sourd voyant chanter la Malibran a dans le développement de la métaphore le statut d'un *exemple*, illustrant une vérité générale et abstraite, avec un apport d'explication et de modélisation : l'anecdote hypothétique donne à voir *comment*, concrètement, un sens manquant peut faire percevoir au lieu d'une beauté une laideur. Quand on n'entend pas la voix de la cantatrice, on ne perçoit que la grimace : cette situation modélise tous les cas où un défaut de sensibilité fait remarquer seulement la contrepartie disgracieuse d'une splendeur, – contrepartie inévitable, secondaire, compensée, éclipsée même, et n'empiétant pas sur la splendeur parce qu'elles existent sur des plans différents.

Même schéma de progression – le motif à l'état général et abstrait, puis sa confirmation particulière et concrète – dans un passage de « La Civilisation », mais avec un curieux glissement toutefois. Hugo range parmi les effets du progrès la disparition du parasitisme sous toutes ses formes :

Plus de parasitisme ; donc plus d'exploitation. Pas plus l'exploitation d'en bas que l'exploitation d'en haut ; car nous ne voulons pas plus le pauvre, vermine, mangeant le riche, que le riche, polype, mangeant le pauvre. L'extirpation est double. Supprimer Léviathan et supprimer le pou. Plus de succion mauvaise diminuant la vie<sup>60</sup>.

« Supprimer Léviathan et supprimer le pou » vient reformuler sous des espèces plus précises le refus du « pauvre, vermine, mangeant le riche » et du « riche, polype, mangeant le pauvre ». Or de *vermine* à *pou*, on progresse purement et simplement en précision ; mais le passage de *polype* à *Léviathan* est plus complexe. *Polype* peut désigner une excroissance pathologique qui se développe dans l'organisme (donc un élément parasite), mais aussi un poulpe. En ce second sens, le mot est récurrent chez Hugo dans les années 1860 : motif éminemment tératologique et réalité organique fascinante<sup>61</sup>. Dans « La Civilisation », il semble que Hugo ait cherché à rétablir une continuité – purement fantasmatique – entre les deux sens du mot : le polype est présent comme parasite, mais l'antithèse avec « vermine » exige un parasite gigantesque et monstrueux, et le polype y satisfait en tant que poulpe ; c'est ce qu'indique la reformulation dans l'antithèse « Léviathan » / « le pou », où Léviathan, ce

---

<sup>60</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434.

<sup>61</sup> *Les Travailleurs de la mer*, en 1866, donneront à ce motif une actualisation diégétique frappante : Gilliatt, au début du livre II, IV, affronte une pieuvre dans sa caverne, et Hugo consacre tout le chapitre II, IV, 2 à une méditation sur cette créature cauchemardesque. Dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo* (p. 529-550), Judith Wulf a vu dans le polype une « forme-sens dynamique », une image de l'écriture romanesque hugolienne elle-même.

gigantesque monstre marin, vient dans la continuité et par grossissement du poulpe – et ne se rattache plus à la catégorie de parasite que par une tolérance de l'imagination prête à tous les cauchemars. Léviathan, bien sûr, a une autre raison d'être là : cette métaphore avait été utilisée par Hobbes pour décrire l'État, et sans doute Hugo s'en souvient-il, puisque le parasitisme dont il demande la fin, sous cette espèce, c'est en particulier celui des *riches qui se sont faits État*, qui ont usurpé le pouvoir politique<sup>62</sup>.

Enfin, c'est encore ce schéma de progression qu'on observe dans une strophe du poème « *Dolor* », à ceci près que la métaphore, même après s'être spécifiée dans un motif particulier et concret, continue à évoluer dans des variations visionnaires sur ce motif (on touche à la logique que nous étudierons p. 313-318). Hugo explique que la vraie grandeur humaine réside dans la souffrance et le sacrifice :

Monter, c'est s'immoler. Toute cime est sévère.  
L'Olympe lentement se transforme en Calvaire ;  
Partout le martyre est écrit ;  
Une immense croix gît dans notre nuit profonde ;  
Et nous voyons saigner aux quatre coins du monde  
Les quatre clous de Jésus-Christ<sup>63</sup>.

« Monter, c'est s'immoler », qui est déjà une formulation spatialisée de l'idée, trouve une traduction plus imagée, plus concrète, avec le motif de la cime. Ce motif à son tour, d'abord général, s'incarne dans deux images singulières, celle du mont Olympe comme symbole de la grandeur et celle du Golgotha comme symbole du « sévère » : l'un « se transforme » en l'autre, on retrouve une de ces métamorphoses allégoriques dont nous avons déjà vu et dont nous reverrons des exemples. Mais l'image singulière du Calvaire continue à évoluer par la suite, de façon à reformuler une idée nouvelle et formulée d'abord presque littéralement, « Partout le martyre est écrit » : deux visions se succèdent, qui amplifient à l'échelle de l'univers le spectacle de la crucifixion.

Dans d'autres cas, qui relèvent du deuxième schéma dynamique, les analogies abstraites dont se déduit l'image en sont les préparatifs évidents et artificiels (ce mot sans intention

---

<sup>62</sup> On le voit quelques lignes plus haut dans la même prose philosophique : « l'armée supprimée supprime la monarchie. L'exception ne se maintient que de vive force ; le privilège a besoin de coercition ; le parasitisme a besoin de violence » (Massin XII, p. 434). Pour Hugo, le comble du parasitisme « d'en haut », c'est donc la monarchie, – et aussi, tout simplement, l'État moderne hypertrophié ; dans « La Civilisation » l'État est voué à quasiment disparaître : « l'être de raison disparaît, l'abstraction s'évanouit, la fiction se dissout, l'état, encore à cette heure si monstrueusement disproportionné, se réduit à un centre communal. Le gouvernement n'est plus qu'une police, l'armée qu'une gendarmerie, l'administration qu'une voirie. Votre tigre est devenu votre chien » (Massin XII, p. 433).

<sup>63</sup> *LC*, VI, 17, Massin IX, p. 347.

péjorative aucune). Ainsi dans ce passage de la prose philosophique « Du Génie » : « il est impossible d'admirer un chef-d'œuvre sans éprouver en même temps une certaine estime de soi. On se sait gré de comprendre cela. Il y a dans l'admiration on ne sait quoi de fortifiant qui dignifie et grandit l'intelligence. L'enthousiasme est un cordial<sup>64</sup> », où « on ne sait quoi de fortifiant », caractérisation analogique assez inhabituelle de l'admiration, prépare visiblement l'image du cordial. La progression étant commandée d'avance par son aboutissement, l'essentiel de l'image est souvent acquis dès l'étape intermédiaire, et l'étape ultime vient confirmer, expliciter, montrer, ce qui était déjà suggéré au lecteur ; l'image *précipite*, au sens chimique du terme. Aussi l'étape ultime est-elle souvent une structure *brève et attributive*, – dévoilement laconique du mot de l'énigme. Ainsi dans ce passage des « Fleurs » :

Il y a dans le vieux monde tel qu'il est un déchaînement de forces qui toutes tendent à courber la femme. Un vent de colère et d'aveuglement souffle sur elle. Cette tête baissée de la femme nous accuse. Son infamie est notre opprobre. La femme a cette marque, qui ne prouve rien que notre violence et sa misère. C'est le pli du roseau sous l'ouragan<sup>65</sup>.

Plus bref encore, l'étape ultime peut être une phrase nominale, attributive par rapport à ce qui précède. Hugo dans *Les Misérables*, après avoir raconté la bataille de Waterloo, décrit la Restauration en ces termes :

Ce 1815 fut une sorte d'avril lugubre. Les vieilles réalités malsaines et vénéneuses se couvrirent d'apparences neuves. Le mensonge épousa 1789, le droit divin se masqua d'une charte, les fictions se firent constitutionnelles, les préjugés, les superstitions et les arrière-pensées, avec l'article 14 au cœur, se vernirent de libéralisme. Changement de peau des serpents<sup>66</sup>.

Le motif précisé par la dernière phrase est déjà présent en pièces détachées, pourrait-on dire, dans les phrases précédentes : l'adjectif « vénéneux » et le groupe verbal « se couvrirent d'apparences neuves » ; on peut se demander en outre si, dans l'esprit de Hugo, la mue des serpents a lieu au printemps, auquel cas l'« avril lugubre » de la phrase initiale serait déjà un élément préparatoire d'une seule et unique métaphore. (Notons toutefois que cet ensemble est parasité par des images plus ou moins divergentes : *épouser* ; *se masquer de* et *se vernir de*, variations sur le même schème que celui de la mue ; la logique de pluralisation des images entre en jeu, – nous l'étudierons dans la troisième sous-section de ce chapitre.) On trouve dans « Le Goût » un autre exemple, frappant par la brièveté de la phrase nominale (un seul mot), et par la façon nette dont l'étape préparatoire énumère les composants analytiquement dissociés de l'image finale : « ce goût supérieur, que nous venons, non de définir, mais de

---

<sup>64</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 410.

<sup>65</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 84.

<sup>66</sup> *LM*, II, I, 18, Massin XI, p. 288.

caractériser, c'est la règle du génie, inaccessible à tout ce qui n'est pas lui, hauteur qui embrasse tout et reste vierge. Yungfrau<sup>67</sup> ». Les qualités présentées d'abord séparément et abstraitement, avant d'être condensées dans un référent concret, sont les points de motivation de l'image, et l'on notera une certaine hétérogénéité entre eux<sup>68</sup> : la *hauteur*, et ses deux conséquences, l'*inaccessibilité* et le point de vue *panoramique*, sont des traits purement physiques et littéraux ; la *virginité*, en opposition paradoxale avec le groupe verbal « embrasse tout » (lui-même pris en syllepse, par remotivation de l'expression figurée *tout embrasser*), est un trait moral prêté métaphoriquement (métaphore dans la métaphore) à une réalité naturelle, la montagne, pour la blancheur de sa neige. De façon à tenir ensemble au maximum ces traits hétérogènes, Hugo a choisi un sommet montagneux très précis, la Jungfrau en Suisse, dont le nom signifie « jeune femme », « vierge » : ce référent singulier revient plusieurs fois dans son œuvre en emploi métaphorique ou symbolique, comme état de la montagne déjà personnifié et métaphorisé par la langue et la culture ambiante, où la virginité de la neige semble s'être quelque peu objectivée et littéralisée en entrant dans le nom du sommet<sup>69</sup>.

Faire aboutir, comme ici, la métaphore à un référent *singulier*, c'est le degré suprême de la progressivité métaphorique : on ne saurait aller plus loin dans la précision et le concret. C'est manifestement une des tentations de la métaphore hugolienne, à laquelle on l'a vue céder plus haut, avec l'exemple du sourd et de la Malibran (mais Hugo se permettait la facilité d'*inventer* un cas singulier *hypothétique*) et avec l'image de Léviathan. Mais la satisfaction est la plus grande lorsqu'un comparant singulier *non inventé* rend compte *par plusieurs traits* de son comparé (comme le fait la Jungfrau). Alors brille le miracle ou l'exploit d'avoir trouvé dans la réalité – *historique* presque toujours – l'*individu* incarnant parfaitement l'idée qu'on

---

<sup>67</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 418.

<sup>68</sup> Sur l'hétérogénéité d'une motivation plurielle, voir le chapitre 7 p. 403 sqq.

<sup>69</sup> Dans « Le Régiment du baron Madruce », poème de la Première Série de *La Légende des siècles* qui évoque un régiment de mercenaires suisses, la Jungfrau revient deux fois, personnifiée, incarnation naturelle de la virginité c'est-à-dire de l'intégrité (contre la vénalité des mercenaires) : il est question des envahisseurs de l'Helvétie « T'ayant pour Jeanne d'Arc, ô Jungfrau formidable » (*LSI*, XII (poème unique), Massin X, p. 619), et plus loin le poète, louant la pureté morale des montagnes, s'exclame : « Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre, / Sorte de héros monstre aux cornes de taureau, / Aille donc relever sa robe à la Jungfrau ! / Comme la vierge, ayant l'ouragan sur l'épaule, / Crachera l'avalanche à la face du drôle ! » (Massin X, p. 624). La Jungfrau revient encore, comme image de l'inaccessible, dans un passage de « *Promontorium Somnii* » qui dit l'attrait de la difficulté, pour les grandes âmes surtout : « L'impraticable appelle. L'inaccessible, c'est là qu'on veut aller ; la Yungfrau, c'est l'épouse qu'il nous faut » (Massin XII, p. 477). Sur la Jungfrau et les montagnes comme supports d'une mythologie de la grandeur, du génie, de la liberté, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 339-342.

expose<sup>70</sup>. C'est dans ce cas, par excellence, que la dynamique de l'évolution procédera d'un terme attracteur, la trouvaille du symbole singulier ordonnant les préparatifs qui doivent conduire jusqu'à elle. Telle est la logique de la progression métaphorique dans ce passage des *Misérables* qui affirme la nécessaire collaboration, en vue du progrès, de l'esprit artistique et de l'esprit scientifique :

Au point où la civilisation est parvenue, l'exact est un élément nécessaire du splendide, et le sentiment artiste est non seulement servi, mais complété par l'organe scientifique ; le rêve doit calculer. L'art, qui est le conquérant, doit avoir pour point d'appui la science, qui est le marcheur. La solidité de la monture importe. L'esprit moderne, c'est le génie de la Grèce ayant pour véhicule le génie de l'Inde ; Alexandre sur l'éléphant<sup>71</sup>.

« Alexandre sur l'éléphant » est un symbole total, une métaphore à motivation multiple et sur plusieurs plans<sup>72</sup>. Trois aspects du comparant sont rendus signifiants. **a)** Le couple « conquérant » / « monture », d'abord pris dans sa plus grande généralité : c'est déjà une transposition à motivation plurielle. Les deux groupes nominaux avec relative apposée (« l'art, qui est le conquérant » et « la science, qui est le marcheur ») présentent deux assimilations comme valables indépendamment l'une de l'autre, – l'art « conquérant » c'est-à-dire *propre à fixer des objectifs*, la science « marcheur » c'est-à-dire *propre à atteindre un objectif* (Hugo vient d'écrire : « L'idéal moderne a son type dans l'art, et son moyen dans la science. C'est par la science qu'on réalisera cette vision auguste des poètes : le beau social ») ; dans ces deux assimilations l'espace parcouru, l'espace conquis reflète aussi des aspects du progrès, l'*évolution*, le *gain*. La complémentarité qui s'impose entre les deux dispositions conduit à les réunir dans une image qui dit le rapport *agent / instrument*. **b)** La nature précise de la monture : l'éléphant dit la « solidité » de la science. **c)** Les aspects géographiques et ethnologiques du comparant : Alexandre est métonymique du « génie de la Grèce », lui-même représentant métonymique du sentiment artiste (comme cas particulier typique, à cause du prestige culturel de l'art grec) et l'éléphant est métonymique du « génie de l'Inde », lui-même représentant métonymique de la rationalité (là encore comme cas particulier typique, et sous cette typification il y a la redécouverte de l'Inde et l'image que s'en construit l'Occident au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>). La progression métaphorique consiste ici à présenter l'un après l'autre ces trois

---

<sup>70</sup> Sur la découverte de préfigurations analogiques dans la tradition historique, voir le chapitre 13 p. 802 et surtout le chapitre 14 p. 833-839.

<sup>71</sup> *LM*, V, 1, 20, Massin XI, p. 864.

<sup>72</sup> Comme pour l'image de la Jungfrau, il y a une certaine *hétérogénéité* de la motivation : voir le chapitre 7 p. 403 sqq.

<sup>73</sup> Les Européens commencent à déchiffrer les textes en sanskrit à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, et au XIX<sup>e</sup> siècle a lieu une « renaissance orientale » comparable à la Renaissance du XVI<sup>e</sup> siècle avec la culture de langue sanskrite dans le rôle de la culture gréco-latine (du moins c'est ainsi que la chose est ressentie à l'époque).

volets de la motivation, en trois phrases qui aboutissent enfin au dévoilement du comparant précis, attracteur voilé de toute la métaphore. Mais le lecteur, soumis à l'ordre du texte, reçoit cette métaphore comme une *déduction*, une accumulation de raisons amenant une conclusion : la métaphore progressive tient du *raisonnement*, elle se construit en *s'argumentant*, et c'est en cela aussi qu'elle est une forme de la pensée hugolienne. Que ce raisonnement dessine les contours d'un individu *ayant réellement existé*, cela semble confirmer l'idée, produire un effet *justificatif en retour* du symbole sur l'idée.

Évidemment, et comme nous l'avons déjà suggéré plus haut, tous les cas ne sont pas si faciles à situer entre ces deux grands schémas dynamiques : ce sont des cas hybrides, intermédiaires. Dans un passage ironique de *William Shakespeare*, Hugo donne la parole à ceux qui raillent les génies de leur exigence morale : « Se hérissier à tout propos, c'était bon jadis ; on ne porte plus de ces grandes crinières-là ; les lions sont perruques<sup>74</sup> ». *Se hérissier* est une image entrée dans le langage courant, dont Hugo retrouve le jaillissement et la logique génératrice, puisqu'il la continue en métaphore de la crinière ; la continuité est si naturelle, l'évolution si insensible jusqu'au motif final du lion, que ce dernier semble en place dès le début, n'ayant qu'à se préciser progressivement ; et cependant l'intervention comique du motif de la perruque est une nouveauté de la dernière phrase, qu'à peine l'emploi du verbe *porter* dans la phrase précédente pouvait laisser subodorer. Les deux schémas dynamiques que nous avons distingués ci-dessus sont donc ici à un état d'équilibre. L'exemple est encore intéressant à deux titres : il illustre parfaitement ce rythme à trois temps (parfois quatre) qui régit souvent la progression des métaphores ; il montre que Hugo utilise pour sa pensée et celle de ses adversaires la même langue métaphorique, les mêmes motifs et les mêmes structures<sup>75</sup>, – même si lorsqu'elles formulent la pensée de l'adversaire, les métaphores visent souvent à la miner de l'intérieur, comme nous le verrons au chapitre 10 (p. 479 sqq.).

---

L'Inde, terre du bouddhisme et de l'hindouisme, passe alors pour le pays des sages et de la sagesse. Voir sur tout cela Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris, [Payot, 1950] Payot & Rivages, 2014 ; une vingtaine de pages est consacrée à « Hugo troublé par l'Inde » (p. 495-514).

<sup>74</sup> *WS*, II, III, 5, Massin XII, p. 261.

<sup>75</sup> En l'occurrence l'énoncé allégorique bipolaire avec motifs d'animaux ou d'objets. La combinaison des images de la perruque et du lion se trouve déjà dans « Réponse à un acte d'accusation » (*LC*, I, 7, voir sur ce passage notre chapitre 10 p. 604-605) où elle est satirique et non ironique – elle exprime le point de vue moqueur de Hugo et non celui des gens dont il se moque. *Perruque* et *lion* sont des termes figurés de la langue des années 1820-1830, le premier insulte contre les vieux partisans du classicisme, le second nom plaisant d'un jeune homme en vue ou à la mode : le passage de *William Shakespeare* réactive dans un jeu de mots savoureux et paradoxal le souvenir des luttes littéraires à l'époque d'*Hernani* (1830).

La progressivité métaphorique que nous avons décrite jusqu'ici est une progression en intensité de l'image ; or l'image peut s'intensifier en devenant plus précise et concrète, mais aussi en s'animant, en prenant vie, en acquérant dans le discours une certaine *actualité* (forcément fictionnelle). Nous étudierons au chapitre 12 (p. 757-764) cette virtualité de la métaphore hugolienne, mais il faut la signaler dès à présent comme une orientation possible de la métaphore progressive. Considérons par exemple ce passage des « Fleurs » où Hugo trouve une cause peu reluisante à l'indignation que suscite la peinture des turpitudes sociales :

en regardant un autre, c'est soi-même qu'on regarde. Au fond, on le sent ; on se l'avoue dans l'intimité du monologue ; et l'on hait le philosophe sincère qui fait les confrontations. Les laideurs n'aiment point les miroirs.

Présentons le miroir pourtant. Montrons Claudine Ronge-Oreille à Frédégonde. Là, madame, votre majesté se voit-elle<sup>76</sup> ?

La métaphore évolue d'abord vers plus de précision concrète : des notions d'abord abstraites, événementielles (« soi-même qu'on regarde », « les confrontations »), aboutissent à l'image concrète d'un objet, le miroir, et cela dans une sentence ramassée où le comparant ne laisse aucune place au comparé (« Les laideurs n'aiment point les miroirs »). Mais avec le passage au paragraphe suivant, la métaphore connaît une évolution d'une autre espèce : elle s'actualise dans une mise en scène, puisque le scripteur, s'adressant à Frédégonde, se met dans la situation fictive de tendre le miroir à l'altesse. Il y a là un phénomène de théâtralité dont nous reparlerons, qui permet à l'image d'accéder à un stade d'existence nouveau. Il en va de même dans ces quatre phrases de « La Civilisation » : « Encore un peu, et un soldat fera l'effet d'un revenant. Une horreur dont on rit est morte. *De profundis* sur la guerre. Vive la paix ! vive la vie<sup>77</sup> ! » L'image passe d'abord de comparaison métaphore (« fera l'effet d'un revenant » → « est morte »), puis la métaphore devient *jouée*, au sens théâtral du terme, le scripteur se mettant plaisamment dans la situation fictive de prononcer sur la défunte guerre une parole consacrée des cérémonies funéraires ; à quoi répond, trouvaille habile, cette exclamation où le vœu de longue vie est remotivé, de façon à opposer la vitalité souhaitée de la paix à la mort de la guerre. Dans ces cas, la métaphore se *réalise* dans des actes de langage, eux-mêmes inscrits dans des situations fictives dont le scripteur donne représentation dans son discours.

Il ne faudrait pas croire cependant que le développement de la métaphore hugolienne se fait toujours dans ce sens, celui de l'image gagnant en précision, en autonomie et en animation. L'évolution inverse est possible aussi, quoique sans doute moins fréquente. Considérons

---

<sup>76</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 84.

<sup>77</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434.

par exemple ce passage de la prose philosophique « Utilité du Beau », qui dit ce qui advient lorsque l'intelligence humaine est éclairée par l'absolu (grâce à l'art, entre autres) :

Tout reste mystère et devient clarté. De sorte que la destinée peut être employée à la civilisation, et Dieu mis au service de l'homme. L'énigme dit son mot, qui est le Verbe. La route dit son mot, qui est le Progrès. Un fil de feu, mystérieux guide, serpente dans tous les labyrinthes. Philosophie, histoire, langue, Humanité, passé, avenir, ces dédales s'éclairent<sup>78</sup>.

La métaphore du labyrinthe est en deux temps : la première étape est une image précise, visuelle et fantasmagorique, pure de toute interaction avec l'isotopie littérale, énigmatique dans son autonomie et son élaboration allégorique. Aussi Hugo l'a-t-elle fait suivre d'une reformulation plus sobre (du « fil de feu, mystérieux guide » au verbe *s'éclairer*, il y a réduction, perte du visuel, du mythique et du composite allégorique, au profit d'une image plus facilement interprétable) et avec interaction syntaxique du littéral et de l'imagé (via l'anaphore recatégorisante : « philosophie, histoire, langue, etc., *ces dédales* »), de façon à clarifier la signification métaphorique. Le mouvement est le même que dans les cas étudiés plus haut de métaphores reformulées littéralement : d'abord l'hiéroglyphe, suscité par l'exaltation, la pensée visionnaire et mythographique, puis son décryptage ; il semble que pour Hugo l'image perdrait de sa valeur si son sens n'était pas clair (sans doute parce que sa beauté tient à la superposition, au doublage comparé / comparant). Mais le décryptage ici permet encore de faire durer l'image, de la prolonger par quasi-synonymie, et cette considération de la durée de l'image est primordiale, dans une écriture dont le principe est l'enchaînement des images-idées.

## **b) Variation sur l'image**

Dans d'autres cas, le développement de la métaphore ne suit pas une logique progressive ou évolutive, mais une logique répétitive : l'image est fixée dès le premier énoncé, les énoncés suivants la reformulent dans des variations très serrées, qui maintiennent à peu près inchangés le motif et sa motivation. C'est en somme la modalité d'expansion la plus rudimentaire, la façon la plus simple de faire durer une métaphore. Considérons par exemple ce passage de *Napoléon le Petit* dans lequel Hugo s'ébahit que Louis-Napoléon Bonaparte ait exigé des serments des serviteurs de l'État :

Recevoir comme argent comptant et espèces sonnantes tous ces *juro* de la plèbe officielle ; ne pas même songer qu'on a défait tous les scrupules et qu'il ne saurait y avoir là une seule parole de bon aloi ! On est prince et on est traître. Donner l'exemple au sommet de l'État et s'imaginer qu'il ne sera pas suivi ! Semer le plomb et se figurer

---

<sup>78</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 369.

qu'on récoltera l'or ! Ne pas même s'apercevoir que toutes les consciences se modèlent en pareil cas sur la conscience d'en haut, et que le faux serment du prince fait tous les serments fausse monnaie<sup>79</sup> !

Une même assimilation, celle de la parole donnée à une monnaie qui peut être vraie ou fausse, reçoit successivement quatre formulations différentes : quatre facettes d'une image unique et fixe. Mais il ne faudrait pas, sous prétexte que la logique en est répétitive, négliger la valeur et l'intérêt de ce cas de figure. À se réaffirmer ainsi plusieurs fois, à s'offrir au regard sous des angles différents, l'image-idée se confirme et gagne de l'épaisseur, du volume, comme l'objet en trois dimensions dont on représente toutes les faces ; elle se soumet plus longuement et plus complètement à l'appréciation du lecteur, qui a le temps d'en éprouver la justesse. Le procédé, comme d'autres techniques de reformulation et de variation, a donc des vertus d'insistance et de contemplation ; dans ce passage de *Napoléon le Petit*, la répétition traduit la butée de l'intelligence, la rencontre d'un fait qui arrête la pensée, en l'occurrence par ses abasourdissantes contradictions. Mais il y a là aussi, de la part de l'écrivain, une démonstration de virtuosité qu'il ne faut pas se dissimuler : Hugo ne renonce à aucune des nombreuses manières dont il est capable de formuler son assimilation.

Cette technique repose sur deux ressources facilement identifiables, deux espèces de la variété : **a)** la variété lexicale : les synonymes, et plus largement, toutes les notions, tous les référents qui sont en rapport avec le comparé ou le comparant ; toutes les assimilations impliquées par l'assimilation première seront utilisables, **b)** la variété des formes linguistiques de la métaphore : toutes les façons de tisser, ou au contraire d'éviter, l'interaction syntaxique entre comparant et comparé<sup>80</sup>. Dans le passage de *Napoléon le Petit*, on a pu constater qu'un énoncé sans interaction syntaxique des isotopies (« Semer le plomb et se figurer qu'on récoltera l'or ! ») voisinait avec des énoncés à interaction syntaxique (« parole de bon aloi », « fait tous les serments fausse monnaie »). Dans un passage des « Fleurs » déjà plusieurs fois cité, l'assimilation *prostitution* → *mort* se décline en trois énoncés : « Il y a du sépulcre dans cette alcôve ; qui écarte ce drap de lit dérange un suaire ; une prostituée est une morte<sup>81</sup> ». On a ici cette variété lexicale élargie que nous suggérions plus haut : des assimilations secondaires, impliquées par l'assimilation principale (*si la prostituée est une morte, alors son drap de lit est un suaire et son alcôve un tombeau*), servent purement et simplement à la reformuler en la

---

<sup>79</sup> *N le P*, VII, 1, Massin VIII, p. 508.

<sup>80</sup> Évitement de l'interaction syntaxique ou bien tissage de cette interaction, soit par identification des équivalents, soit par hybridation de la configuration littéraire et de la configuration-image : voir sur ces différentes possibilités l'introduction p. 20-21.

<sup>81</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 84.

variant. Quant à la variété des formes linguistiques, elle consiste ici en trois moyens différents d'*identifier les équivalents* : le plus simple, la copule *est* ; la concomitance du fait dénoté par la subordonnée et du fait dénoté par la principale ; enfin l'ingrédience, cette métaphore outil de métaphore que nous avons étudiée au chapitre précédent. Comparons cette variation en trois phrases avec une variation en quatre phrases des « Traducteurs » : « Il y a de l'ankylose dans le puritanisme. Une nation qui a trop de dogmes dans le sang finit par avoir ces dogmes dans les articulations, nodosités gênantes pour les agiles enjambées du progrès. Un conformiste est un podagre. On peut être atteint de la Bible comme de la goutte<sup>82</sup> ». On retrouve ici deux moyens d'*identifier les équivalents*, l'ingrédience dans le premier énoncé, la copule *est* dans le troisième. Dans les deux autres énoncés se combinent les deux modes de l'interaction isotopique, l'*identification des équivalents* et l'*hybridation des configurations* : Hugo assimile les dogmes à une entité physiologique en en faisant le complément d'objet des expressions verbales *avoir dans le sang* et *avoir dans les articulations* (hybridation des configurations), puis il identifie les équivalents en apposant à « dogmes » le groupe nominal « nodosités etc.<sup>83</sup> » ; Hugo assimile la Bible à une pathologie en en faisant le complément du verbe *être atteint* pris au sens médical (hybridation des configurations), mais la comparaison qui précise l'image, « comme de la goutte », permet de faire figurer l'équivalent métaphorique de la Bible (on se rapproche ainsi de l'identification des équivalents). La variété lexicale est à peu près synonymique (« goutte » est le nom d'une maladie précise dont le malade se nomme « podagre » ; « ankylose » est hyperonymique, c'est un symptôme de cette maladie, le raidissement des articulations), sauf dans le deuxième énoncé, plus riche, qui entre dans le détail de la maladie et esquisse toute une modélisation médicale.

Une variation lexicale strictement synonymique est difficile à obtenir ; on aurait dans ce cas de la répétition à l'état pur, avec l'inconvénient du piétinement sémantique ; Hugo n'a pas de mal à éviter cet inconvénient. Nous avons parlé plus haut d'angles différents : la reformulation de l'assimilation se greffe généralement sur une décomposition de l'idée en aspects distincts, en parties, en détails. C'est ce qui permet au procédé d'acquérir cette valeur d'explicitation, d'accumulation de données, que nous avons soulignée *supra*. Ainsi, au livre III des *Misérables*, Hugo explique que la pauvreté a été bénéfique à Marius : « De fermes et rares

---

<sup>82</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 389.

<sup>83</sup> À l'intérieur de ce groupe nominal, la distinction entre hybridation des configurations et identification des équivalents atteint sa limite avec « les agiles enjambées du progrès », pour lesquelles il est difficile de trancher entre deux interprétations : *les agiles enjambées que sont le progrès* vs *les agiles enjambées qu'accomplit le progrès* (personnifié) ou *par lesquelles se fait le progrès* : la correspondance des deux configurations est en ce point laissée floue.

natures sont ainsi créées ; la misère, presque toujours marâtre, est quelquefois mère ; le dénûment enfante la puissance d'âme et d'esprit ; la détresse est nourrice de fierté ; le malheur est un bon lait pour les magnanimes<sup>84</sup> ». Après une première formulation purement littérale de l'idée, la métaphore maternelle, qui la reformule, se déploie dans quatre énoncés : mis à part le premier, chacun d'eux précise une qualité des « fermes et rares natures » (puissance d'âme et d'esprit, fierté, magnanimité). Il y a ainsi comme une revue analytique des composants de l'idée, qui préserve la variation sur image du strict piétinement. Le développement devient ici *filage analytique* (voir sur cette notion le chapitre 7 p. 402-403).

Cette revue analytique prend volontiers la forme d'une énumération des cas, d'un déroulé des objets particuliers, voire singuliers, que subsumait d'abord l'objet général du discours. Alors à mesure que se déploie la variation métaphorique, c'est un *tableau* qui se construit, dont l'abondance de détails rend généralement un son affectif, émotionnel – il y a exaltation, ou approfondissement mélancolique d'une méditation, comme c'est le cas respectivement dans ces deux exemples : le premier, extrait des « Fleurs », part du constat que la nature est en partie maîtrisable à l'homme, pour célébrer dans cette maîtrise peu à peu étendue l'un des aspects du progrès :

Il y a une défalcation à faire dans les forces de la nature ; tout n'y est pas antagonisme et refus. Celles-ci résistent, celles-là offrent leur concours. La tendance manifeste du pondérable et du palpable est d'obéir. L'impondérable est saisi lui-même par la science, et, à l'heure qu'il est, un pan de sa robe fluide frissonne dans la main de l'homme. De certaines rébellions immémoriales, la mer, la flamme, la souffrance charnelle, font peu à peu leur soumission. La boussole, l'amiante, le chloroforme, aident l'homme. Le vent, ce capricieux apparent, ne nous sera réfractaire que jusqu'au jour où une pile de Volta, haute comme l'Himalaya, mêlera la volonté de l'homme aux courants magnétiques de la planète. [...]

Le jour en effet gagne et croît. La matière accepte, de plus en plus nettement, sa condition de servante. L'aveugle énorme qu'on appelle la force est fait pour obéir, dans une certaine mesure, à l'immense voyant qu'on appelle l'esprit. On peut le constater déjà, çà et là, la nature capitule. Le chaos abdique. Les fléaux se rangent à l'ordre, et entrent au service de l'homme, comme ces guérilleros qui, las de la montagne, offrent de se rendre, demandent un grade dans l'armée, et deviennent de bandits colonels<sup>85</sup>.

Est plusieurs fois reformulée dans ce passage l'assimilation des éléments naturels à des êtres animés (personnification) qui acceptent ou refusent de coopérer. Hugo déroule tout un paradigme de synonymes, de notions voisines et d'hyponymes : deux notions voisines, l'*assistance* (représentée seulement par deux synonymes, « offrent leur concours » et « aident ») puis la *soumission*, avec des termes abstraits et généraux (« obéir » vs « sera réfractaire ») mais surtout, plus nombreuses, des expressions plus précises, plus concrètes, qui font

<sup>84</sup> *LM*, III, v, 1, Massin XI, p. 503.

<sup>85</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 91-92.

davantage image, parce qu'elles renvoient à des domaines spécifiques de l'existence humaine : la domesticité (« accepte sa condition de servante »), l'histoire politique et militaire (« rébellions », « font leur soumission », « capitule », « abdique », et la comparaison des guérilleros devenant colonels). Ces aspects plus précis de la soumission augmentent la force poétique et l'envergure mythographique d'une métaphore qui, fondamentalement, relève de l'*effort pour dire* – est une manière normale et presque inévitable de dire la maîtrise<sup>86</sup>. Ce paradigme varié, Hugo réussit à le placer en *détaillant* les référents couverts par l'expression générique « les forces de la nature » : « le pondérable et le palpable » vs « l'impondérable », « la mer, la flamme, la souffrance charnelle », etc., ou en envisageant cette réalité générale sous des aspects différents : « la matière », « la force », « la nature », « le chaos », « les fléaux ». Ainsi, l'exaltation, l'énergie de célébration qui s'exprime dans le développement cumulatif de la métaphore, impulsent une exploration analytique et quasi exhaustive de l'objet ; les concepts se présentent en foule, et entre eux s'établissent les relations qui constituent l'architecture d'une pensée. Le deuxième exemple est un passage de *William Shakespeare* dans lequel Hugo déplore la perte de tant d'œuvres de l'Antiquité :

Chose lamentable à dire, la Grèce et Rome ont laissé des ruines de livres. Toute une façade de l'esprit humain à demi écroulée, voilà l'antiquité. Ici, la mesure d'une épopée, là, une tragédie démantelée ; de grands vers frustes enfouis et défigurés, des frontons d'idées aux trois quarts tombés, des génies tronqués comme des colonnes, des palais de pensée sans plafond et sans porte, des ossements de poèmes, une tête de mort qui a été une strophe, l'immortalité en décombres. On rêve sinistrement. L'oubli, cette araignée, suspend sa toile entre le drame d'Eschyle et l'histoire de Tacite<sup>87</sup>.

Ce paragraphe détaille les éléments constitutifs d'une littérature pour pouvoir assimiler chacun à un type de vestige archéologique. Se construit ainsi un tableau, au sens pleinement visuel du terme, un paysage de ruine : le développement cumulatif de la métaphore a ici une fonction descriptive, sert à composer une vision. C'est une vision rêvée, comme l'indique le texte (« on rêve sinistrement »), un paysage méditatif, une méditation faite paysage : Hugo contemple l'idée, se pénètre de ce qu'elle a de lugubre, en déploie toute la portée mélancolique, en la projetant dans une image mentale. La valeur subjective du tableau s'affirme dans le détail final, en léger décalage avec les assimilations qui précèdent : sa motivation n'est pas dans l'objet même (il n'y a pas de points communs objectifs entre l'araignée et l'oubli), elle est à la fois *métonymique* (ce qu'on oublie dans un grenier se couvre de toiles d'araignée),

---

<sup>86</sup> Sur la métaphore *effort pour dire*, voir *infra* p. 340.

<sup>87</sup> *WS*, I, IV, 10, Massin XII, p. 220.

*contextuelle* (l'araignée est une bonne façon d'intégrer l'oubli à un tableau de l'antiquité comme ruine) et *affective* – l'araignée est de sinistre connotation.

### c) Progression du discours à travers l'image

Dans les cas que nous venons d'étudier, le développement était toujours celui d'une unité image-idée. À travers la construction progressive et souvent l'évolution de la métaphore, la signification profonde restait la même, quoique variât l'aspect sous lequel elle était envisagée. Mais dans d'autres cas, la métaphore encadre et permet une progression du discours beaucoup plus considérable : elle est le lieu d'un enchaînement ou d'une articulation d'idées différentes, entre lesquelles elle assure la transition, la continuité. L'image remplit cette fonction grâce à la souplesse de sa motivation : l'identité du comparant reste identique, mais la zone de contact entre le comparant et le comparé évolue.

Souvent, les points de contact deviennent seulement plus nombreux : l'image se découvre une motivation supplémentaire<sup>88</sup>, grâce à laquelle la réflexion peut avancer. Considérons par exemple ce passage de « La Civilisation » dans lequel Hugo énumère toute une série de progrès sociaux (« l'homme souverain de lui-même », « plus de superstition payée », « toute fonction élective », « la guerre n'ayant plus de raison d'être, la pénalité n'ayant plus de raison d'être, la politique n'ayant plus de raison d'être », d'autres encore) et déclare :

tout cela est dans le suffrage universel, œuf qui finira bien par être couvé.

Combinez l'instruction gratuite et obligatoire avec le suffrage universel, l'avenir sortira.

Quand il s'agit du bien, les éclosions hâtées sont bonnes.

La science qui trouve le vrai, l'art qui trouve le beau, sont les deux plus puissants modes d'incubation de la civilisation<sup>89</sup>.

Il y a d'abord précipitation d'une image précise à partir d'une analogie rudimentaire abstraite. La relation qui lie le progrès au suffrage universel est spatialisée (« est dans »), et cette représentation spatiale qui relève de l'ordinaire métaphorique de la pensée, Hugo l'accroche en figure : elle lui inspire le motif de l'œuf, qui greffe toute une modélisation biologique – la genèse d'un organisme – sur la simple relation spatiale *être dans* (peut-être d'ailleurs Hugo ne fait-il que retrouver, *explicitement* le motif : peut-être le modèle de l'œuf ou du germe sous-tendait-il déjà confusément la représentation spatiale). Mais surtout, l'œuf implique la possi-

---

<sup>88</sup> Ce qui veut dire que le comparant devient de plus en plus modélisateur ; mais il peut s'agir de *pseudo-modélisation*, de *conjonction miraculeuse* et sans *cohésion* des motivations : voir sur cela le chapitre 7 p. 366-370 et p. 403 sqq.

<sup>89</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434-435.

bilité d'une couvée ; Hugo s'empare de cet aspect de l'image et le motive ; la relative « qui finira bien par être couvé » permet d'amener une idée nouvelle, l'idée qu'il est possible de hâter (« couver », « incubation ») le progrès qui doit venir (« sortir », « éclosion ») du suffrage universel, par l'instruction gratuite et obligatoire, la science et l'art. L'idée nouvelle est donc amenée *par et dans* une image secondaire (la couvée) qui a été déduite de l'image principale (l'œuf) ; tout un système d'images (œuf, couvée, éclosion) guide la progression du discours. Même fonctionnement transitionnel de la métaphore dans ce passage de *William Shakespeare* qui commente la façon dont le public populaire reçoit le spectacle de théâtre :

La cour de Versailles admire comme un régiment fait l'exercice ; le peuple, lui, se rue dans le beau éperdument. Il s'entasse, se presse, s'amalgame, se combine, se pétrit, dans le théâtre ; pâte vivante que le poète va modeler. Le pouce puissant de Molière s'y imprimera tout à l'heure ; l'ongle de Corneille griffera ce monceau informe. D'où cela vient-il ? D'où cela sort-il ? De la Courtille, des Porcherons, de la Cunette, c'est pieds nus, c'est bras nus, c'est en haillons. Silence. Ceci est le bloc humain<sup>90</sup>.

Un fait purement physique, l'accumulation du public en foule dense, suggère le motif du pétrissage, partant celui de la pâte. Or la pâte appelle le façonnage, et Hugo va motiver cet aspect possible de l'image première ; comme dans l'exemple précédent, la relative qui introduit cet aspect nouveau (« pâte vivante *que le poète va modeler* ») sert à amener une nouvelle idée, celle de la transformation opérée par l'art sur le public. Nous avons déjà remarqué plus haut ce qu'il y a souvent de déductif dans l'évolution des métaphores ; ici c'est la déduction d'une analogie nouvelle à partir d'une analogie primaire qui fait progresser la réflexion : la pensée hugolienne n'avance pas seulement grâce au raisonnement littéral, mais grâce au raisonnement métaphorique – dont parfois la liaison logique ne correspond à aucune liaison du côté du comparé : dans ce passage de *William Shakespeare*, le saut d'une motivation à une autre ne constitue pas l'extension cohérente d'un modèle, mais bien un véritable décrochage : de la densité *physique* de la foule au façonnage de l'*âme* collective, la continuité de l'image ne correspond à aucune continuité littérale.

Comme on commence à le voir à force d'exemples, il y a chez Hugo toute une dramaturgie de la métaphore, un art du mouvement, de la construction dans le temps, de même qu'on construit une histoire qui tient le lecteur en haleine : la métaphore aussi retient l'attention du lecteur par sa progression, ses transformations, ses élans vers des points culminants, mais aussi ses retournements. Elle passe rarement fugitive, mais entre en scène pour y vivre quelques instants pleins, reliés par la courbe d'une chorégraphie calculée ; l'image choisit, multiplie ses appuis (ses motivations), de façon à faire voir et varier les

---

<sup>90</sup> *WS*, II, v, 7, Massin XII, p. 278.

aspects de son corps. Elle double ainsi le mouvement de la pensée, le mouvement du discours, d'une évolution *sui generis* ; le texte d'idées gagne un niveau esthétique unique en son genre. Parfois c'est cette évolution de la métaphore, le coup de théâtre saisissant d'une image, qui donne toute sa valeur à la progression du discours : le court chapitre VI, 8 de *Napoléon le Petit*, dans lequel Hugo explique à Napoléon III que les vérités morales ne sont pas modifiables par des plébiscites, se termine sur ce finale sublime :

Voyez cette lampe, cette petite lumière obscure oubliée dans un coin, perdue dans l'ombre. Regardez-la, admirez-la. Elle est à peine visible ; elle brûle solitairement. Faites souffler dessus sept millions cinq cent mille bouches à la fois, vous ne l'éteindrez pas. Vous ne ferez pas même broncher la flamme. Faites souffler l'ouragan. La flamme continuera de monter droite et pure vers le ciel.

Cette lampe, c'est la conscience.

Cette flamme, c'est elle qui éclaire dans la nuit de l'exil le papier sur lequel j'écris en ce moment<sup>91</sup>.

Deux détentes rendent affectivement efficace ce développement métaphorique : d'abord l'*identification*, le mouvement par lequel l'objet-comparant, introduit théâtralement (« Voyez cette lampe... », « Regardez-là, admirez-la »<sup>92</sup>), dans toute la beauté énigmatique de son impossibilité allégorique (« Faites souffler dessus sept millions cinq cent mille bouches à la fois, vous ne l'éteindrez pas »), est déchiffré, reconnu comme image d'un comparé (« Cette lampe, c'est la conscience ») ; puis surtout la *récupération* de cette image dans un nouveau tableau, tout aussi théâtralisé, celui du *je* pamphlétaire écrivant dans la nuit de l'exil. Cette récupération fait valoir une motivation de l'image (la vérité comme lumière) qui restait secondaire dans le premier moment de la métaphore (où la vérité était principalement flamme, tenue mais paradoxalement inextinguible). La métaphore a prêté sa continuité à l'introduction d'une idée nouvelle, mais ni cette idée nouvelle ni son articulation avec l'idée précédente n'auraient grand intérêt si elles ne donnaient lieu à cette évolution métaphorique saisissante : c'est la dramaturgie de l'image qui rend sublime l'association d'idées, la focalisation soudaine sur la situation du pamphlétaire à partir d'une proclamation de l'invariabilité du droit.

La métaphore peut assurer dans le texte la liaison entre plusieurs idées, qu'elle articule et tient ensemble ; la modalité *transitionnelle* n'est pas la seule modalité de cette fonction fédératrice. Une même image sert parfois de *point de ralliement*, de carrefour où aboutissent plusieurs chemins de la réflexion, partis de points différents. Au chapitre 5 des « Fleurs », Hugo commence par affirmer la grandeur tragique des scènes de la misère sociale :

---

<sup>91</sup> *N le P*, VI, 8, Massin VIII, p. 505.

<sup>92</sup> Sur cette théâtralité à base de *deixis*, voir le chapitre 12 p. 762-764.

Est-ce de la laideur ? non. C'est de l'horreur. Où commence la laideur ? au nain. Il n'y a de laid que le petit. La misère sociale est une géante. Elle appartient à Dante et non à Callot. Elle a l'épouvantable beauté de la grandeur. Un trou est laid ; un gouffre est grandiose. Qu'est-ce qu'une montagne ? une gibbosité. On rit de Polichinelle sous sa bosse ; rit-on d'Encelade sous l'Etna ? La silhouette épique du titan bossu s'enfonce majestueusement dans l'azur ; sa difformité sublime se découpe sur les étoiles<sup>93</sup>.

Dans ce passage, une certaine image très précise prouve déjà son efficacité fédératrice : l'image du géant, mais du géant de la mythologie grecque, transformé en montagne, et à cause de cette montagne même, représenté bossu ; ce géant-là prouve que grandeur et difformité ne sont pas incompatibles. Avec le géant, la grandeur est ramenée à son acception la plus physique, mais sans perte de l'acception esthétique (le grandiose), si bien qu'il y a ambivalence, ou superposition, entre deux statuts logiques du cas concret : métaphore et exemple. Rien qu'à ce stade, l'image précise du géant-bossu-volcan résulte d'un enchaînement d'étapes extrêmement complexe et subtil. D'abord, simple affirmation de la grandeur de la misère dans le motif de la géante. Puis, utilisation d'exemples naturels pour illustrer la différence de la laideur et de l'horreur grandiose, – mais ces exemples valent *aussi* comme images (avec pour comparé la misère sociale). Le premier exemple, celui du gouffre opposé au trou, fait venir un deuxième exemple, voisin, celui de la montagne. Cet exemple subit une *assimilation* fondée sur la ressemblance (*montagne* → *gibbosité*) : assimilation qui introduit le troisième composant de l'image finale, la bosse. Cette difformité physique *métaphorise en définitive* la difformité morale, mais elle *vaut d'abord dans l'exemple* comme difformité physique (transférée métaphoriquement de l'homme à la chose) : preuve qu'on peut être, comme la montagne, gibbeuse et grandiose. Du coup, un cas singulier de bossu laid, Polichinelle, est opposé à un cas singulier de bossu grandiose, Encelade sous l'Etna – en lequel viennent se rassembler les trois motifs, le mythique (le géant), le naturel (le volcan) et le pathologique (la bosse). Ayant atteint ce stade ultime de précision composite, la métaphore-exemple se fait visuelle : la construction logique extrêmement complexe et subtile s'achève et se repose dans l'*image* au sens le plus strict du terme, dans l'évocation d'un paysage. Cette analyse nous montre, une fois de plus, l'art et la virtuosité dont fait preuve Hugo dans le développement de ses métaphores. Mais on n'a là encore qu'une première branche du carrefour. L'intéressant est que dix lignes plus loin, une tout autre considération fait revenir la pensée à cette même image précise. Hugo met en garde les classes supérieures contre la rancune des misérables, contre la haine du « monstre », c'est-à-dire des difformes moraux :

---

<sup>93</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 81.

Le fond du monstre, c'est la colère. L'envie est lave et bouillonne. Cette souffrance-là menace. Ce qui ronge le dedans brûlera le dehors. Pourquoi suis-je ainsi, et les autres autrement ? Qu'ont-ils fait, et qu'ai-je fait ? À bas la beauté et le bonheur ! Une misère est une difformité ; une difformité est un volcan. Toute bosse fait éruption.

Prenez garde aux Vésuves latents. Il y a là un danger profond<sup>94</sup>.

C'est, comme on le voit, l'assimilation de la colère à un feu intérieur, plus précisément ici à une lave, qui permet de rejoindre l'image de la bosse-volcan. Cette assimilation n'est pas inédite, mais Hugo pluralise habilement sa motivation : la lave « ronge le dedans », cet aspect de l'image traduit la « souffrance » dont procède la colère des misérables ; la lave « brûlera le dehors », cet aspect de l'image traduit la violence à laquelle les misérables pourraient bien recourir contre les classes fortunées.

Dans la prose philosophique « Le Goût », c'est la métaphore de la procréation qui sert de carrefour de la pensée : la faculté biologique de génération modélise la faculté intellectuelle de création artistique. Hugo arrive à cette image par un premier chemin de motivation : à ses yeux, les interdits et les censures de la poétique prescriptive limitent de l'extérieur une puissance, au lieu de la laisser tendre au beau et au mieux de son propre mouvement ; cette restriction de puissance, il l'assimile à une castration – c'est une assimilation que nous avons déjà rencontrée plus haut, elle est fréquente chez Hugo, parce qu'elle cumule les vertus modélisatrice, expressive et satirique :

Le goût retient quelquefois l'esprit, mais par le redressement, non par le retranchement. Quel rêve de croire à la fécondité par mutilation ! Qu'attendez-vous d'une littérature hongre ? Défions-nous de ces sagesse que créent les suppressions de virilité. Être Origène, c'est à la fois très malaisé et très aisé. L'église elle-même ne veut pas de cette vertu trop facilitée. Allez voir au Louvre la chaise de porphyre rouge avec son hiatus circulaire destiné à constater l'homme dans le pape, et rappelez-vous le cri d'intronisation des anciens âges du christianisme : *Testes habet*.

Les littératures mutilées, dites classiques, ne commencent pas toujours mal ; elles ont parfois un bon exorde qui semble même suffisant ; dans les premiers temps, au début, cela semble aller bien, cela fait quelque chose comme le dix-septième siècle, les formes conservent une certaine beauté, les « législateurs du Parnasse » s'applaudissent, mais quelle prompte dégénérescence ! La source est fermée, la vie tarit. De diminution en diminution, la tragédie de Racine devient la tragédie de Voltaire, la tragédie de Voltaire devient la tragédie de Luce de Lancival. La castration est une mort debout ; l'eunuque est un spectre qui a gardé quelque chair inutile<sup>95</sup>.

On remarquera, dans ces deux paragraphes qui mettent en œuvre une seule et même motivation, plusieurs traits caractéristiques du développement métaphorique hugolien : l'arrivée à l'image précise par des étapes de moins en moins abstraites (« par le redressement, non par le retranchement » → « Quel rêve de croire à la *fécondité* par la *mutilation* ! » → « Qu'attendez-

---

<sup>94</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 81.

<sup>95</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 414-415.

vous d'une littérature *hongre* ? ») ; le développement de l'image dans des énoncés saturés par l'isotopie métaphorique (il y a encore de l'interaction syntaxique avec l'isotopie littérale, mais seulement par renvoi grammatical à la phrase précédente, dans « Défions-nous de ces sagesses que créent les suppressions de virilité », et à condition d'interpréter « ces » comme partiellement anaphorique, et non purement cataphorique ; mais avec « Être Origène, c'est à la fois très malaisé et très aisé », l'interaction n'est plus du tout syntaxique, elle est purement contextuelle) ; le goût du cas singulier, de l'anecdote historique, pour faire arriver l'image au degré maximal de précision et d'épaisseur concrète (figure d'Origène, détail d'histoire de l'Église) ; enfin le commentaire et la spéculation sur le comparant, parfois lui-même objet d'assimilations métaphoriques, – la production d'une pensée souvent un peu folle qui déforme le comparant, le réaménagement pour le faire convenir autrement à son comparé (ici l'image de la source fermée, du tarissement de la vie, transforme la castration, d'une impuissance à propager la vie, en une extinction de vitalité, ce qui rend mieux compte des littératures contraintes, capables d'*engendrer* des œuvres, mais des œuvres *mortes*). Mais cette métaphore, à laquelle un premier chemin conduit, rallie d'autres chemins, ou rayonne sur d'autres chemins de la pensée : deux points communs supplémentaires entre la procréation et la création artistique se révèlent à l'écrivain, le *désir* et le *plaisir*, aussi Hugo poursuit-il :

Ces chantres de chapelle sixtine installés dans l'art sont le fait de l'académie et de l'école ; le goût n'en est nullement responsable. Loin d'être la suppression, le goût est l'appétit. Le goût existe. Il y a de la faim dans le goût. Goûter, c'est manger. Le goût veut qu'on pense de même que la conscience veut qu'on agisse.

Tous les poètes le constatent, l'inspiration est une volupté. Pour l'esprit, être en travail, c'est être en extase. Quelle est cette volupté ? qu'est-ce que cette extase ? C'est la satisfaction secrète de la conscience intellectuelle<sup>96</sup>.

Ces nouveaux chemins de pensée peuvent aboutir à de nouvelles images, comme on le voit au sujet du *désir*, qui, d'abord nommé d'un terme abstrait (« appétit »), prend, de sexuel qu'il était au sortir de l'image de la génération, l'aspect nouveau de la « faim », du désir nutritif : parce qu'« appétit » se spécialise dans ce sens, et parce que cette image permet un jeu de mots avec « goût », dont la métaphoricité originelle est réactivée.

Parfois, au lieu que les points de contact entre comparant et comparé deviennent simplement plus nombreux, l'interface se modifie radicalement parce que le comparé lui-même change : alors il y a bien continuité de l'image, et continuité du discours par l'image, mais c'est une continuité superficielle sous laquelle s'opère un déplacement, une réapplication de

---

<sup>96</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415.

l'image. Par exemple, dans « Les Fleurs », comme dans tous *Les Misérables*, la métaphore médicale revient régulièrement, pour décrire l'inéducation, la détresse et la corruption morale des misérables, mais aussi, ailleurs, la mauvaise santé d'une société où il y a trop de misère ; et en un certain passage, un glissement de la métaphore a lieu, de l'une à l'autre de ces deux motivations :

Sont-ce seulement des crimes, des débauches, des vices, des attentats, des sacrilèges, des guets-apens, des vols, des meurtres, des perversités ? non. Ce sont des souffrances. Cette plaie qui rit, c'est horrible. Ces hommes sont des malheureux, ces femmes sont des désespérées, leur joie est la surface hideuse de la désolation, ces monstres sont des malades. Et tant qu'il y aura de ces malades-là dans la civilisation, la civilisation sera triste. La société sera comme Byron cachant son pied-bot. Elle aura sur le visage la mélancolie incurable de la misère latente. De certaines lividités dénonceront extérieurement le mal. Les clairvoyants ne s'y tromperont pas ; un philosophe est un médecin. Soyez donc heureux ! en haut le sourire, en bas l'ulcère. Cacher une difformité, ce n'est pas la supprimer. Pour ne pas avouer votre peste, en êtes-vous moins pestiféré ? Il est temps de prendre un parti. Voulons-nous guérir cela, oui ou non<sup>97</sup> ?

En surface du paragraphe, la métaphore pathologique assure une continuité, la transition d'une idée à une autre : *ces hommes sont des malheureux, pas des coupables* → *la société est en mauvais état, il faut l'amender*. Mais cette continuité est fragilisée par un décrochage, une modification radicale de la métaphore : le comparant reste le même, mais il quitte son premier comparé pour en épouser un autre. Toutefois la réapplication est habile, le décrochage peut passer pour une extension de l'image : lorsqu'un organisme est frappé de maladie dans un de ses membres, on dit volontiers que ce membre est malade, et la maladie du membre fait la maladie du corps entier ; cette répercussion d'une échelle sur l'autre modélise exactement la conséquence des misères individuelles agrégées sur le corps social. Le déplacement de la métaphore se fait donc conformément à une logique interne au comparant ; l'image modifie ses appuis pour embrasser plus complètement son objet.

### **La pluralisation des images**

Après la reformulation du littéral par la métaphore, après la reformulation au sein d'une même métaphore, reste à envisager une troisième modalité de reformulation métaphorique de la pensée : la multiplication d'images différentes qui traduisent la même idée.

Cette méthode peut être utilisée sur une échelle restreinte pour produire des rythmes à trois phrases, comme nous en avons déjà vu naître dans les cas de reformulation d'une même image : les deux méthodes, considérées sous cet angle, apparaissent comme des variantes

---

<sup>97</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86.

d'un même schéma d'écriture. Dans « Les Fleurs », par exemple, Hugo explique le résultat de cette anatomie sociale qu'il juge si nécessaire : « Une fois la peau ôtée, plus de mystère. L'intérieur instructif apparaît. Les pourquoi disent leur secret ; les points d'interrogation ôtent leur masque ; on trouve les clefs perdues des vieilles serrures ténébreuses qui ne s'ouvriraient pas<sup>98</sup> ». Trois phrases se succèdent, qui redisent la même chose de trois façons différentes : la première personnifie un adverbe interrogatif, pris pour métonymie de l'interrogation elle-même ; la deuxième reprend ce principe en personnifiant cette fois un signe de ponctuation, mais elle fait un peu plus image grâce au motif du masque ; la troisième fait image davantage encore, avec un nouveau motif, emprunté au monde des objets. On retrouve donc, reliant des images différentes, la logique de progression que nous avons déjà observée dans le développement de certaines métaphores : progression, sinon en précision concrète, du moins en épaisseur matérielle et visuelle. Dans la même prose philosophique, Hugo note la persistance de la prostitution à travers les époques et déclare qu'on a seulement « un peu verni de nos jours les franchises âpretés du moyen-âge » : « Thomasse-la-Maraude s'appelle madame de Saint-Alphonse. La chenille était vraie, le papillon est faux ; voilà tout le changement. Torchon est devenu chiffon<sup>99</sup> ». On retrouve de ces métaphores bipolaires, brèves et *in absentia*, comme nous en avons déjà vu souvent : après l'image animalière, l'image empruntée au monde des objets, deux variations métaphoriques sur une même idée. L'auteur de *William Shakespeare* explique qu'en présence d'un grand génie, il renonce à critiquer et se contente d'admirer : « Je reçois, et je remercie. Je n'hérite pas des merveilles de l'esprit humain sous bénéfice d'inventaire. À Pégase donné, je ne regarde point la bouche. Un chef-d'œuvre est de l'hospitalité, j'y entre chapeau bas ; je trouve beau le visage de mon hôte<sup>100</sup> » ; on sent un désir de multiplier les reformulations spirituelles, les variations brillantes, un bouillonnement de la fantaisie, qui réécrit un proverbe en y injectant de la mythologie et puise des images amusantes dans les coutumes et institutions humaines. En poésie aussi, on trouve de ces variations d'images en trois temps environ : par exemple, dans « Plein ciel », au sujet du vaisseau céleste, le poète s'exclame : « C'est la grande révolte obéissante à Dieu ! / La sainte fausse clef du fatal gouffre bleu ! / C'est Isis qui déchire éperdument son voile ! », avant de

---

<sup>98</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

<sup>99</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>100</sup> *WS*, II, IV, 3, Massin XII, p. 267.

redescendre dans la littéralité : « C'est du métal, du bois, du chanvre et de la toile, / C'est de la pesanteur délivrée, et volant<sup>101</sup> ».

Parfois, ces différentes images qui se reformulent sont des variations sur un motif commun : on n'est pas loin d'avoir une seule et même métaphore évoluant d'étape en étape. La prose philosophique « Les Fleurs » doit son titre à une pratique de l'univers carcéral : les détenus s'offrent à l'amour et à la sollicitude des détenues qui voudront bien d'eux (en prison moins longtemps, elles pourront leur faire parvenir du dehors de quoi adoucir leur captivité) en leur envoyant le dessin d'un bouquet, dont chaque fleur symbolise l'un d'entre eux. Hugo découvre dans ce fait pittoresque un abîme de méditation ; la méditation s'empare très précisément de la fleur pour en faire le motif d'une variation métaphorique : « Le meurtrier, fleur pour la courtisane. La prostituée, Clytie de l'assassin soleil. L'œil de la damnée cherchant languissamment dans les myrtes le Satan. / Qu'est-ce que ce phénomène ? C'est le besoin d'idéal<sup>102</sup> ». Si le motif de la fleur est le dénominateur commun de ces trois phrases, l'art de la variation consiste à lui faire occuper une place à chaque fois différente dans la configuration : de la première phrase, littérale, à sa première variation métaphorique, la fleur cesse de représenter le meurtrier pour devenir l'image de la prostituée – et cela dans le cadre d'une métaphore mythique, qui fait allusion à l'une des *Métamorphoses* d'Ovide : Clytie, d'abord aimée d'Hélios, en est ensuite délaissée ; dépérissant toujours tournée vers celui qu'elle aime, elle se change en tournesol<sup>103</sup>. La deuxième variation métaphorique fait revenir le motif floral du côté du meurtrier, au sein d'une scène allégorique inventive parce que composite et paradoxale : les motifs infernaux (« la damnée », « le Satan »), qui disent l'appartenance du criminel et de la prostituée au monde des misérables, s'entrelacent à des motifs idylliques, « l'œil... cherchant languissamment », qui est une projection scénique de l'isotopie amoureuse (littérale donc), les myrtes, qui relèvent indirectement de cette isotopie, comme symbole classique de l'amour (métonymie) – et qui en outre représentent dans la mise en scène ces fleurs très littérales dans lesquelles l'œil de la prostituée choisit un criminel. L'art de la variation, on le voit, consiste également dans la diversité d'origines et de statuts des motifs combinés (la nature et le mythe avec le tournesol Clytie, le culturel / poétique avec les myrtes, la théologie et le mythe chrétien avec la damnée et le Satan), et dans la diversité des modalités linguistiques de la métaphore : l'*in praesentia*, l'analogie à quatre termes ; puis l'*in absentia*,

---

<sup>101</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 647.

<sup>102</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

<sup>103</sup> Ovide, *Métamorphoses*, IV, v. 256-270.

la scénographie fictive et composite. Soutenue par cette abondance de ressources et cette virtuosité, la variation métaphorique sur l'idée est visiblement une façon de s'en mieux pénétrer, de la *contempler*, de sonder sa profondeur, de *réfléchir* ce qu'elle a de sidérant, en l'envisageant sous des aspects nouveaux et révélateurs. La métaphore prend en charge le stade de l'*étonnement philosophique*<sup>104</sup>. Les trois phrases sont nominales, presque des exclamations, elles s'attardent sur un fait saisissant, cet amour, cette poésie, ces fleurs au fond de l'abîme, dont elles font circuler le motif, dont elles ruminent l'image. Même virtuosité pensive, un peu plus loin dans « Les Fleurs », lorsque Hugo médite la survivance irréprouvable de l'idéal dans le cœur des êtres les plus dégradés :

L'idéal est le feu grégeois du ruisseau de la rue. Il y brûle. Son resplendissement sous l'eau impure éblouit et attendrit le penseur. Nina Lassave attise et avive avec les billets doux de Fieschi cette sombre lampe de Vesta que toute femme a dans le cœur, aussi inextinguible chez la courtisane que chez la carmélite<sup>105</sup>.

Ici encore la pluralisation des images s'apparente à l'évolution d'une seule et unique métaphore, puisqu'un même motif donne son unité au passage, celui de la flamme : d'abord feu grégeois (phénomène naturel rare et complexe, utilisé de façon modélisatrice), la flamme devient ensuite lampe de Vesta, motif culturel, classiquement symbolique de pureté ; et Hugo greffe sur ce motif simple de quoi établir le lien avec les bas-fonds sociaux : des éléments de la réalité littérale, métonymiques (le *singulier* représentatif du *général*), les supposés billets doux du régicide Joseph Fieschi à Nina Lassave, sont intégrés de façon improbable, paradoxale, virtuose, à l'image de la lampe de Vesta : scénographie fictive composite, comme *supra*.

La pluralisation des images déborde cependant volontiers les limites étroites du rythme à trois phrases et sert de principe de production, d'expansion textuelle à des échelles beaucoup plus larges. À quelque échelle que ce soit, elle peut remplir des fonctions diverses, – toutes les nuances fonctionnelles possibles de l'expolition, cette figure de la reformulation<sup>106</sup>, dont elle

---

<sup>104</sup> Selon le titre d'un livre de Jeanne Hersch, *L'Étonnement philosophique : une histoire de la philosophie*, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1993.

<sup>105</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>106</sup> *Expolition* (du latin *expolire*, « polir et repolir ») : « réexposition plus vive, plus nette, d'une pensée », par « touches et retouches successives » (Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, [1961] 5<sup>e</sup> éd. 1998, p. 492, cité par Catherine Fromilhague, *Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 100). Judith Wulf, dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, note la tendance de l'écriture hugolienne à la reformulation poétique réitérée : « Si la poésie gnomique recherche la condensation de l'idée, son emploi en série la fait glisser vers le développement. La sentence se fait fragment ; elle ressortit à une écriture de la répétition, et se conçoit comme ce qui doit être indéfiniment recommencé. L'idée n'est plus concentrée dans un concept, elle condense la pensée mais ne la fixe pas. [...] Les différentes

est une modalité métaphorique. La variation métaphorique peut servir un *effort pour dire*, une recherche expressive : l'écrivain, désirent formuler son idée de la façon la plus nette, la plus exacte, la plus parlante possible, ou désirent décrire un fait avec la plus grande justesse, multiplier les énoncés comme autant de tentatives pour serrer le fait, cerner l'idée. C'est dans cet esprit que Hugo varie ses métaphores dans ce passage de « La Civilisation » qui décrit l'avancée du progrès :

Deux phénomènes marchent de front : la désagrégation et la recombinaison. Une réforme n'attend pas l'autre ; toutes s'ébauchent à la fois. Ce qui était rêve hier est réalité habitable aujourd'hui et sera mesure demain. Rien n'est étrange à examiner comme une utopie dépassée. L'impossible se déforme en banal. Ce qui, devant nous, était escarpement, mur à pic, escalade effroyable, folie, derrière nous est aplatissement, lieu commun, vieille mode, routine, et se confond avec la vaste plaine obscure traversée et oubliée. Le cacolet remplaçant la chevauchée en croupe, le coche remplaçant le cacolet, la malle-poste remplaçant le coche, la locomotive remplaçant la malle-poste, ont été des utopies. Aujourd'hui l'aéroscaphe remplaçant la locomotive est une utopie. C'est son tour de faire rire ou de faire peur. En attendant qu'il change la face du monde<sup>107</sup>.

L'échelle des variations reste ici modeste, cinq énoncés métaphoriques se reformulent, dont deux vraiment marquants. L'opposition *désagrégation / recombinaison*, *l'ébauchage* et la *déformation*, sont des images relativement abstraites, des événements matériels transférés à des réalités immatérielles ; restent les deux phrases de même structure, celle qui assimile les étapes successives du progrès à des maisons, et celle qui, jouant de l'énumération (principe de pluralisation interne à l'image), oppose la pente raide (« escarpement, mur à pic, escalade effroyable ») au terrain plat (« aplatissement », « la vaste plaine obscure ») : l'image de la marche, si récurrente chez Hugo pour décrire le progrès, clef de voûte d'une cohérence métaphorique à l'échelle de toute l'œuvre, n'est ici qu'une image parmi d'autres, prise dans une cohérence métaphorique d'une tout autre espèce : à l'échelle du passage, cohérence ordonnée par l'expression d'une même idée, qui impose à des métaphores diverses une même structure logique en profondeur. Cette pluralisation sert un effort pour dire : les images se *complètent* dans un déploiement *analytique*, l'opposition « habitable » / « mesure », par exemple, transcrit l'opposition *convenance / insuffisance*, tandis que l'opposition « escarpement » / « aplatissement » transcrit l'opposition *impossibilité / facilité* : deux aspects du fait décrit que la variation permet de dégager avec netteté.

C'est une autre nuance fonctionnelle de la variation métaphorique que cet usage *méditatif* dont nous avons déjà parlé : l'écrivain multiplie les aspects de l'idée pour mieux la contem-

---

sentences semblent maintenir leur indépendance, tout en formant un développement par juxtaposition, dans une dilatation indéfinie » (p. 191-192).

<sup>107</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 433.

pler, l'approfondir et s'en pénétrer. On l'a vu plus haut dans des successions de trois ou quatre énoncés métaphoriques, mais cette démarche peut donner lieu à des développements textuels considérables. L'amour toujours possible dans les bas-fonds les plus sordides de l'humanité, c'est pour le Hugo des « Fleurs » un « abîme » de méditation, nous l'avons dit, – dont la profondeur se traduit dans une profusion extraordinaire d'images différentes mais parallèles :

Cloaque, mais abîme. Ici le cœur humain s'entr'ouvre à des profondeurs inouïes. Astarté devient platonique. Le prodige de la transfiguration des monstres par l'amour s'accomplit. L'enfer se dore. Le vautour se fait oiseau bleu. L'horreur aboutit à la pastorale. Vous vous croyez chez Vouglans et chez Parent-Duchâtelet ; vous êtes chez Longus. Un pas de plus, vous tombez dans Berquin. Chose étrange de rencontrer Daphnis et Chloé dans la forêt de Bondy !

Le nocturne canal Saint-Martin, où le chourineur pousse le passant d'un coup de coude en lui arrachant sa montre, traverse le Tendre et vient se jeter dans le Lignon. Poulmann réclame un nœud de ruban ; on est tenté d'offrir une houlette à Papavoine. On voit des ailes de gaze lumineuse poindre à des talons horribles à travers la paille du sabot. Toutes les fatalités combinées ont pour résultante une fleur. Le miracle des roses se fait pour Goton. Un vague hôtel de Rambouillet se superpose à la farouche silhouette de la Salpêtrière. La muraille lépreuse du mal, prise d'on ne sait quel épanouissement subit, donne un pendant à la guirlande de Julie. Les sonnets de Pétrarque, cet essaim qui rôde dans l'ombre des âmes, se hasardent à travers le crépuscule du côté de ces abjections et de ces souffrances, attirés par on ne sait quelles affinités obscures, de même qu'on voit quelquefois un vol d'abeilles bourdonner sur un tas de fumier d'où s'échappe, perceptible à elles seules et mêlé aux miasmes, quelque parfum de fleur enfouie. L'antre se fait grotte. Les gémonies sont élyséennes. Le fil chimérique des hyménées célestes flotte sous la plus noire voûte de l'Èrèbe humain, et lie des cœurs désespérés à des cœurs monstrueux. Manon envoie à Cartouche, à travers l'infini, l'ineffable sourire d'Évirallina à Fingal. D'un pôle à l'autre de la misère, d'une géhenne à l'autre, du baigne au lupanar, des bouches de ténèbres échangent éperdument le baiser d'azur<sup>108</sup>.

Deux grandes idées liées – l'amour possible dans les bas-fonds humains, et la sublimation que cette possibilité représente – vont de métamorphose en métamorphose dans ces deux paragraphes. La plupart des images qu'elles traversent sont de ces énoncés métaphoriques brefs, *in absentia*, bipolaires, comme nous en avons déjà vu plusieurs ; Hugo n'a qu'à trouver deux motifs à la fois analogues et antithétiques, symboliques (souvent par métonymie) l'un du crime, l'autre de l'amour ou du bonheur, et à les relier par l'affirmation d'une connexion fictive, d'une transformation merveilleuse. Le motif de la transfiguration (image théologique) se décline ainsi dans des transformations d'animaux (« le vautour se fait oiseau bleu »), de lieux naturels / poétiques (« l'antre se fait grotte »), de lieux mythiques (« l'enfer se dore »), d'êtres mythiques (« Astarté devient platonique »), de lieux réels qui deviennent mythiques (« les gémonies sont élyséennes »). La transformation est parfois présentée comme un phénomène optique : « Un vague hôtel de Rambouillet se superpose à la farouche silhouette de la

---

<sup>108</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77-78.

Salpêtrière ». Cet exemple témoigne aussi d'un goût pour les lieux symboliques, frappant dans ce passage, et illustre la variété des répertoires d'images dans lesquels pioche Hugo : après la nature et le mythe, l'histoire littéraire. Entre les motifs symboliques, la transformation n'est pas la seule connexion fictive possible ; de simples convergences, des rapprochements spatiaux, sont parfois plus originaux : c'est « Daphnis et Chloé dans la forêt de Bondy », ou la confluence improbable du canal Saint-Martin, du Tendre et du Lignon. Quelques énoncés sortent toutefois de la logique *in absentia* qui prédomine ici : soit étagement des niveaux de figure qui dépasse le simple assemblage de symboles tacites (pour connecter les sonnets de Pétrarque, symbole métonymique de l'amour, aux abjections et aux souffrances des misérables, Hugo surimpose l'image complexe de l'essaim qui a senti une fleur dans du fumier : la prédication métaphorique, dans une apposition, devient nécessaire, ainsi que la comparaison, qui révèle toute la complexité de l'image et la rend modélisatrice), soit que les mots de l'isotopie littérale complètent esthétiquement l'image, lui donnent la couleur nécessaire au contraste : le « fil chimérique » qui lie les cœurs désespérés aux cœurs monstrueux est utilement spécifié « des hyménées célestes » pour faire antithèse à « la plus noire voûte de l'Érèbe humain » sous laquelle il flotte. Enfin, au lieu de connecter des symboles tout trouvés dans ces répertoires divers, Hugo peut *imaginer* davantage ses scènes allégoriques : « on voit des ailes de gaze lumineuse poindre à des talons horribles à travers la paille du sabot » – ce qui n'exclut pas qu'il s'alimente à un imaginaire culturel préexistant (ici, celui de la féerie). À travers ce kaléidoscope d'images, le lecteur est guidé par les parallélismes de structure logique qu'impose la variation sur une même idée, mais aussi par des constantes thématiques – la variation en devient davantage encore jeu plaisant de surprise et de nouveauté dans l'identité : motifs littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle (l'idylle, avec Daphnis et Chloé, mais l'idylle revisitée par la préciosité, Tendre et Lignon, le nœud de ruban et la houlette, les bergeries galantes, tout un imaginaire ému et amusé, l'oiseau bleu des contes de fées), réapparition de loin en loin du motif à l'origine littéral de la fleur (le miracle des roses, la fleur perçue par l'essaim), – ces deux constantes réunies dans l'habile convocation de la guirlande de Julie. Un tel passage illustre la tendance de l'écriture philosophique-métaphorique hugolienne au morceau de bravoure, – d'autant que nous l'avons ici amputé d'un dernier paragraphe visionnaire auquel nous ferons un sort au chapitre 12 (p. 746-747).

L'humeur méditative peut céder la place à l'humeur enthousiaste : l'exaltation, la célébration, sont elles aussi des tonalités et des actes discursifs qui provoquent la pluralisation des images. Ce n'est pas trop d'un bouquet de métaphores diverses pour réussir à dire la chose

dans ce qu'elle a d'énorme et de bouleversant : la variation se révèle un procédé hymnique<sup>109</sup>. C'est le cas dans cette strophe de « Plein ciel » qui décrit le pouvoir, c'est-à-dire la signification, du vaisseau céleste :

Derrière lui, César redevient homme ; Éden  
S'élargit sur l'Érèbe, épanoui soudain ;  
Les ronces de lys sont couvertes ;  
Tout revient, tout renaît ; ce que la mort courbait  
Refleurit dans la vie, et le bois du gibet  
Jette, effrayé, des branches vertes<sup>110</sup>.

Une série de transformations allégoriques, comme nous en avons déjà vu plusieurs, traduisent le triomphe du Progrès : personnalité historico-politique, lieux mythologiques, végétaux, objet symbolique, tels sont les divers ordres de motifs dans lesquels se décline une même trajectoire, – de ce qui connote la souffrance et la mort à ce qui connote la vie et l'innocence. Dans « Les Mages », deux strophes célèbrent par le même procédé un fait assez proche, non plus l'entrée du réel dans la vie heureuse et pacifiée, mais, grâce à l'audace investigatrice des grands génies, la résolution de l'énigme universelle, le dévoilement du sens et de la vérité, qui sont un pas non négligeable dans le sens du Progrès (comme le poème le dit lui-même) :

Oui, grâce aux penseurs, à ces sages,  
À ces fous qui disent : Je vois !  
Les ténèbres sont des visages,  
Le silence s'emplit de voix !  
L'homme, comme âme, en Dieu palpite,  
Et, comme être, se précipite  
Dans le progrès audacieux ;  
Le muet renonce à se taire ;  
Tout luit ; la noirceur de la terre  
S'éclaire à la blancheur des cieux.

Ils tirent de la créature  
Dieu par l'esprit et le scalpel ;  
Le grand caché de la nature  
Vient hors de l'antre à leur appel ;  
À leur voix, l'ombre symbolique  
Parle, le mystère s'explique,  
La nuit est pleine d'yeux de lynx ;  
Sortant de force, le problème  
Ouvre les ténèbres lui-même,  
Et l'énigme éventre le sphinx<sup>111</sup>.

Là encore c'est une série de transformations ou de processus allégoriques qui traduisent la révélation du sens ; des allégories inégalement audacieuses, qui exploitent à plusieurs reprises

---

<sup>109</sup> Sur l'hymnique voir le chapitre 11 p. 618-642.

<sup>110</sup> *LS1*, XIV, 2, Massin X, p. 655.

<sup>111</sup> *LC*, VI, 23, VI, Massin IX, p. 362-363.

les motifs attendus de l'obscurité, du silence, ou empruntent à la mythologie l'image du sphinx, symbole classique et chez Hugo vraiment systématique du mystère ; si de façon assez banale « le silence s'emplit de voix » et « le muet renonce à se taire », certaines visions rapides ont de la force et de l'originalité, celle des ténèbres qui deviennent visages, ou de la nuit « pleine d'yeux de lynx », et ce qui arrive au sphinx est indéniablement neuf et frappant. Le motif de l'extraction, de l'extrusion, de la sortie, est plusieurs fois décliné, et l'on retient en particulier ces deux vers, « Le grand caché de la nature / Vient hors de l'ancre à leur appel », parce que la périphrase est belle, et parce que la figuration de Dieu en bête fauve retirée dans son ancre (l'ancre explicite paraît impliquer la bête fauve) est saisissante.

Dans d'autres cas, enfin, la variation métaphorique est un moyen de simple répétition de l'idée, sans autre valeur que la facilité astucieuse et divertissante avec laquelle elle fait accepter l'enchaînement des reformulations. Que l'on considère par exemple cet autre passage des « Fleurs » où Hugo, pour se justifier de peindre les milieux de la prostitution, remarque que la grande histoire ne recule pas devant les turpitudes des souveraines et des dames :

Que nous veut donc la pédanterie académique et officielle ? les historiographes eux-mêmes, Guichardin en tête, hésitent-ils à parler de Jeanne de Naples et de Lucrece Borgia ? si Poppée est de l'histoire, la belle écaillère en est ; la transition est toute faite de Faustine à Margot ; Cléopâtre est la première arche du pont ; Jeanneton est la seconde. Quel droit Agrippine a-t-elle que n'ait point Chignon-la-Rousse ? puisque vous racontez Sémiramis, pourquoi ne raconterions-nous pas Catin ? Quoi, de la même femme, on pourra dire la fin, mais non le commencement ? la comtesse Du Barry ; soit. Mais Jeanne Vaubernier, chut. Paillasse pour paillasse, j'aime autant celle de Mimi Rosette que celle de Messaline. Pourquoi le lit de sangle se cacherait-il quand la pourpre n'a pas honte ? en pareil cas, du grabat au trône, il n'y a que la distance de la Scarron à la Maintenon, et la savate vaut la pantoufle. Devant l'histoire, le gynécée impérial de Théodora est tutoyé par la maison Bancal, et la lune d'or de six palmes de diamètre qui avait pour prunelles deux diamants gros comme des œufs d'aigle et qui éclairait mollement l'alcôve d'Eudoxie, en sait aussi long, en fait d'opprobre, que la chandelle vertdegrisée de la rue du Pélican. L'ignominie, c'est l'égalité<sup>112</sup>.

Plusieurs tropes permettent ici à Hugo de répéter une dizaine de fois la même idée, cette égalité dans l'ignominie du haut et du bas de la société, – idée déclinée à travers une série d'exemples, chaque cas de dame luxurieuse recevant pour pendant un nom de fille publique. Parmi ces tropes, trois strictes métaphores : celle du pont, préparée par la notion encore abstraite mais déjà spatiale de « transition » ; une métaphore en quelque sorte linguistique, prenant pour motif un phénomène d'énonciation, « dire la fin, mais non le commencement » d'un mot ou d'une séquence de langage plus longue ; enfin, la métaphore du tutoiement. À ces métaphores se mêlent des métonymies. Hugo, dans son souci de variation, a inventé de

---

<sup>112</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 83.

projeter ce qu'il avait à dire des femmes sur des accessoires, objets ou lieux, qui illustrent tantôt l'égalité d'ignominie (« paillasse pour paillasse »), tantôt la différence de condition, mais avec une identité dans la différence (« le lit de sangle » / « la pourpre », « la savate vaut la pantoufle »). C'est ainsi que l'image du tutoiement se greffe sur un gynécée impérial et un tripot. Mais ces métonymies sont souvent rendues vivantes par des personnifications : « Pourquoi le lit de sangle se cacherait-il quand la pourpre n'a pas honte ? » ; « la lune d'or [...] qui éclairait mollement l'alcôve d'Eudoxie, en sait aussi long, en fait d'opprobre, que la chandelle vertdegrisée de la rue du Pélican » ; personnifications qui fictionnalisent les métonymies et les font, du coup, glisser vers la métaphore : ces fictions transposent la réalité moyennant un *c'est comme si...* qui est bien une relation analogique. La pluralisation des tropes apparaît bien comme une ressource de variation supérieure, au-delà de la variété lexicale ou de la variation des tournures syntaxiques ; ressource d'un virtuose de la rhétorique et d'une prose philosophique qui ne recule pas devant les audaces de la fantaisie. Cette ressource permet à Hugo d'inverser un inconvénient en avantage. Car la multiplication des reformulations, si elle a pour elle les vertus de la répétition et de l'accumulation, l'insistance, l'abondance aspectuelle et argumentative, risque de lasser le lecteur par le sentiment de la redite. Hugo assume d'ailleurs explicitement ce risque dans « Les Fleurs », interpellant ainsi son lecteur : « Je vous entends d'ici murmurer : il a déjà fait ces recommandations-là tout à l'heure. Ah ! vous vous plaignez des répétitions. Le clou qu'on enfonce aussi. / Je continue<sup>113</sup> ». Mais l'inconvénient du ressassement est tourné en avantage dès lors que l'idée, prenant d'une phrase à l'autre les aspects allégoriques les plus imprévisibles, entraîne l'attention fascinée du lecteur dans l'aventure de ses métamorphoses.

Dans ces cas de pluralisation des images, il arrive souvent qu'un déséquilibre et qu'une hiérarchie s'instaure, que l'une des métaphores se développe et se prolonge à travers plusieurs énoncés, et qu'elle prenne ainsi le pas sur les autres : une continuité se dessine au milieu d'un nuage d'images fugaces. Ce peut être une métaphore sans évolution, traversant de part en part un paragraphe comme un axe autour duquel s'éparpillent les images éphémères : ainsi dans ce passage des « Fleurs » :

Que le juge soit un penseur : que le penseur soit un juge. Avant de condamner qui que ce soit, examinez-vous. Ayez en vous une sellette pour vous. Les meilleurs font tous

---

<sup>113</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 87. Même parti pris explicite de la répétition à outrance à la fin de « Pleurs dans la nuit » : « Car je vous le redis, votre oreille étant dure : / Non est un précipice » (LC, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 323). Hugo assume souvent explicitement cette posture du prophète s'adressant à des durs d'oreille, qui est l'une des explications de son écriture reformulatrice.

les jours au mal des péages mystérieux. Un cercle de l'enfer répond à chacune des sept actions quotidiennes du sage. Se peser à faux poids est une douce habitude ; mais à force de fausser ainsi la balance intérieure, on perd la sérénité intime, cette suprême assurance du juste. Le premier des bons ménages est celui qu'on fait avec sa conscience. Tâchez d'être heureux en dedans. Et avant tout, ne soyez pas sévères pour les fautes d'en face. En attendant que vous soyez irréprochables, soyez indulgents. Poutre, amnistie la paille.

Considérez-vous, scrutez-vous, questionnez-vous. Commencez l'interrogatoire par mettre sur le tabouret vos propres perfections. D'un certain mépris de vous-même naîtra la pitié pour autrui<sup>114</sup>.

La métaphore du juge, obtenue au début du premier paragraphe par basculement métaphorique d'un objet littéral du discours<sup>115</sup>, à fin de réciprocation et de chiasme, répercute ses échos tout au long du passage : « avant de *condamner* qui que ce soit », « ayez en vous *une sellette* pour vous », « poutre, *amnistie* la paille », « commencez *l'interrogatoire* par *mettre sur le tabouret* vos propres imperfections ». Elle est la colonne vertébrale, la constante par rapport à laquelle s'apprécient des variations métaphoriques : l'image de la balance, qui est une métaphore traditionnelle de toute activité d'examen ; l'image du bon ménage, empruntée au quotidien matrimonial, beaucoup plus originale pour décrire l'expérience de la conscience morale ; l'opposition de la poutre et de la paille, citation évangélique<sup>116</sup> et proverbiale, prescription topique de sévérité pour soi-même et d'indulgence pour autrui. Pour dire la culpabilité de tous et même de l'honnête homme, deux autres variations figurées se succèdent : l'image du péage, et plus originale encore, la mise en relation de deux données culturelles d'horizons différents : les sept cercles de l'enfer, soit un référent d'une fiction poétique chrétienne, et les sept actions quotidiennes du sage, qu'on suppose à la lecture un élément d'une philosophie morale quelconque (antique peut-être), mais qui pourraient bien n'être qu'un artefact pseudo-culturel hugolien<sup>117</sup>. Le rapprochement se fonde sur un point de contact très accessoire, mais embrayeur courant chez Hugo d'interprétations associatives de ce genre : le chiffre commun, sept<sup>118</sup>. Hugo prend la liberté d'une herméneutique personnelle, fantaisiste, purement *ad hoc* – quoique tout à fait dans le goût numérolgique et symbolique d'un

---

<sup>114</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 87.

<sup>115</sup> Voir sur ce procédé le chapitre 13 p. 768-773.

<sup>116</sup> « Qu'as-tu à regarder la paille qui est dans l'œil de ton frère ? Et la poutre qui est dans ton œil à toi, tu ne la remarques pas ! » Évangile de Matthieu, 7, 3, et évangile de Luc, 6, 41.

<sup>117</sup> Nous n'avons rien trouvé sur ces sept actions quotidiennes du sage ; elles rappellent des choses aussi diverses que les sept sages de la Grèce, les sept dons de l'Esprit, les sept vertus de la théologie scolastique.

<sup>118</sup> De même, dans « La Statue » (*LC*, III, 7), Hugo associe les sept péchés capitaux aux sept anges de l'Apocalypse de Jean (voir l'étude de ce poème au chapitre 14 p. 858-861) et dans *William Shakespeare* les mêmes péchés capitaux sont les sept cercles de l'enfer dantesque, eux-mêmes devenus cercles du tonneau rabelaisien (*WS*, I, II, 2, §12, nous citerons ce passage au chapitre 11 p. 699). Hugo semble souvent croire que les cercles de l'enfer dantesque sont sept et non neuf.

certain discours philosophique et théologique, et en cela, pastiche miniature assez amusant – afin de dire une idée beaucoup plus simple et abstraite : *même les plus sages commettent des mauvaises actions*. Le rapport entre l'idée et cette formulation figurée si sophistiquée hésite entre métonymie (un jugement particulier pris pour représentatif d'un jugement plus général dont il contient la teneur) et métaphore (vu la dimension allégorique du jugement particulier, la projection du moral immatériel dans la spatialité des cercles dantesques) ; ce qui importe en réalité, c'est l'inventivité dépensée, qui fait du procédé la pointe suprême d'un effort de variation par l'image.

Mais les cas les plus intéressants sont ceux où la continuité qui traverse le nuage d'images fugaces est évolutive, parce qu'alors elle est elle-même une pluralité d'images, unifiée toutefois par le fondu d'une dynamique transformatrice. Dans la prose philosophique « Du Génie », Hugo cherche à décrire l'expérience esthétique du lecteur confronté au génie, et cet *effort pour dire* phénoménologique le conduit à multiplier les images :

L'éclair de l'immense, quelque chose qui resplendit, et qui est brusquement surhumain, voilà le génie. De certains coups d'aile suprêmes. Vous tenez le livre, vous l'avez sous les yeux, tout à coup il semble que la page se déchire du haut en bas comme le voile du temple. Par ce trou, l'infini apparaît. Une strophe suffit, un vers suffit, un mot suffit. Le sommet est atteint. Tout est dit. Lisez Ugolin, Françoise dans le tourbillon, Achille insultant Agamemnon, Prométhée enchaîné, les Sept chefs devant Thèbes, Hamlet dans le cimetière, Job sur son fumier. Fermez le livre maintenant. Songez. Vous avez vu les étoiles<sup>119</sup>.

La métaphore de l'éclair et du resplendissement, puis celle du coup d'aile, avec laquelle consonne celle du sommet atteint, sont des aperçus brefs et différents, quoique reliés par certaines constantes qui maintiennent une cohérence (de l'éclair au coup d'aile, subsiste le battement, la pulsation, le sursaut d'énergie, mais aussi l'élan qui investit le ciel, l'espace et la hauteur ; le ciel et la lumière reviendront dans le motif de l'infini étoilé), et réunis sous le signe du sublime, qu'il s'agit précisément de suggérer. Mais une troisième image, plus durable, plus suivie, connaît une évolution à travers ce paragraphe, un processus se déroule : déchirure, ouverture d'une fenêtre sur le ciel, vision de l'infini étoilé. On appréciera ici encore la variété des ingrédients et leur combinaison : parmi des motifs presque tous naturels, un motif *légendaire*, celui du voile du temple<sup>120</sup>, dans une comparaison (« il semble que ») récupérée en métaphore (« par ce trou ») ; motif qui se greffe sur la réalité littérale (« la page se déchire », cela peut arriver à une page en effet), qui fait partir la métaphore de la littéralité. Ici

---

<sup>119</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 410-411.

<sup>120</sup> Dans l'évangile de Matthieu, 27, 51, à la mort de Jésus, le voile du sanctuaire du temple de Jérusalem se déchire de haut en bas.

une continuité évolutive s'installe *après* une diversité. Ailleurs, la continuité évolutive commence avec le paragraphe et ne prend fin qu'avec lui, par exemple dans ce nouveau passage des « Fleurs » :

Oui, l'enseignement gratuit et obligatoire, voilà le remède. Enseignement logique, scientifique, radical ; enseignement de choses saines et fortes. En dehors de cet enseignement-là, tout est danger. Pas de superstitions, pas de faux jour. Les superstitions enseignées ne nourrissent pas, elles empoisonnent. L'obscurité est amie de cette clarté-là. L'enseignement qui se trompe ou qui trompe est plus redoutable que l'ignorance même. Une chaire qui parle au rebours du juste et du vrai fait de la nuit. Côte à côte avec un mauvais enseignement, le mal se porte bien. La mauvaise leçon et la mauvaise action font un attelage. L'une aide l'autre. Tel catéchisme, tel code. Où l'âne est professeur, le loup est berger. Là où l'erreur est maîtresse d'école, là où le mensonge commence son crime par l'enfant, là où l'imposture tient la fêrule, là où l'iniquité est enseignée comme justice et la chimère comme vérité, l'asphyxie des âmes se fait, l'obscurité s'épaissit et devient opacité, le brouillard gagne et se répand, le crépuscule offre sa complicité. La forêt propose au malfaiteur l'embuscade, la rue est noire, et l'infâme charretée des forfaits et des vices n'en roule que mieux. La fausse lumière, quoi de pire ! le crime dit à cette chandelle : graisse ma roue avec ton suif<sup>121</sup>.

La métaphore du faux jour et de l'obscurité, qui commence à la quatrième phrase, connaît une évolution jusqu'à la dernière phrase du passage. Cette évolution traverse une forêt d'images brèves traduisant plus ou moins directement la même idée : l'opposition de la nourriture et du poison ; la métaphore de l'attelage, que nous avons déjà commentée *supra*, pour dire l'affinité entre mauvais enseignement et mauvaise action ; le couple animalier de l'âne et du loup, combiné avec l'opposition loup / berger. D'autres images qui ne formulent pas la même idée (les personnifications métonymiques « l'erreur est maîtresse d'école », « le mensonge commence son crime par l'enfant », « l'imposture tient la fêrule », dont la signification reste très en deçà de *le mauvais enseignement favorise le crime*) épaississent tout de même le foisonnement des métaphores. La métaphore principale et évolutive part de l'assimilation *superstitions, erreurs* → *faux jour* ; rapidement le motif de l'obscurité vient compléter (« l'obscurité est amie de cette clarté-là ») puis remplacer (« une chaire qui parle au rebours du juste et du vrai fait de la nuit ») le premier motif. L'obscurité se décline plus loin dans des images voisines, le brouillard, l'asphyxie<sup>122</sup> ; mais surtout la métaphore reçoit le renfort d'une surmotivation par le littéral : l'obscurité réelle favorise le crime ; de cette vérité factuelle, Hugo fait *en même temps* la traduction métaphorique de son idée sur le mauvais enseignement : « le crépuscule offre sa complicité » – la vérité factuelle apporte un soutien argumentatif à l'idée

---

<sup>121</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

<sup>122</sup> Pluralité d'images reliées par des constantes notionnelles : l'épaisseur, l'opacité (comme *supra* l'éclair et le coup d'ailes dans « Du Génie »). Ces images appartiennent à la phénoménologie hugolienne de la misère : voir le chapitre 9 p. 524-536.

hugolienne, soutien bancal logiquement mais efficace sur le lecteur. Dans la phrase suivante, toujours pour dire la même idée, apparaît un nouveau motif, « l'infâme charretée des forfaits et des vices », motivé comme complément *paradoxal* de l'image de l'obscurité : ordinairement la nuit rend difficile la progression des voitures ; Hugo invente son allégorie par réaction contradictoire à cette vérité factuelle, la charrette du mal « ne roule que mieux » dans la nuit des mauvaises leçons. Enfin, dernier rebondissement de cette dramaturgie métaphorique, l'image initiale du faux jour revient, ramenée semble-t-il par celle de la charrette : la « fausse lumière » devient une « chandelle », parce qu'entre la chandelle et la roue de la charrette, un rapport peut être trouvé pour traduire dans une dernière variation l'affinité du crime et des mauvaises leçons : le suif de la chandelle peut graisser la roue pour la faire mieux tourner. La virtuosité de ce clou final est à la fois dans ce lien ténu, improbable et lointain qui fait revenir le motif initial sous l'aspect nouveau d'une image précise (des objets du quotidien, encore et toujours) ; et dans le surajout de la personnification pour donner vie à cette ultime image : « le crime dit à cette chandelle : graisse ma roue avec ton suif ».

## **Pourquoi l'image ?**

Les raisons pour lesquelles la langue philosophique hugolienne recourt à la métaphore sont multiples ; les mêmes valent aussi bien pour la prose que pour la poésie, quoiqu'elles ne valent peut-être pas dans les mêmes proportions ici et là – encore cela n'est-il pas si évident qu'on le pourrait croire d'emblée. De cette multiplicité de raisons d'être, on voudrait esquisser ici un panorama. Tout notre travail, bien sûr, continuera cette étude des fonctions de la métaphore dans l'écriture de la pensée hugolienne, mais une sorte de première vision d'ensemble apparaît nécessaire, qui ouvrira la voie aux explorations plus poussées des chapitres suivants. Les raisons d'être de la métaphore se répartissent en deux grands ensembles : elles peuvent être cognitives, c'est-à-dire que la métaphore est utilisée afin de mieux décrire, de mieux connaître et faire connaître les objets dont on parle ; mais la métaphore peut aussi être utilisée parce qu'elle séduit et fascine l'imagination. Précisons tout de suite que ces deux grands ordres de raisons d'être ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Souvent la métaphore hugolienne obéit, par le choix de son comparant et par sa mise en œuvre linguistique, à plusieurs raisons d'être, et c'est la conjonction de ces raisons d'être qu'il nous paraît intéressant, nécessaire même, d'apprécier ; mais pour pouvoir l'apprécier, il faut accepter de commencer par des distinctions théoriques. Les deux grands ordres distingués se ramifient bien sûr à leur tour en plusieurs sous-catégories, comme nous allons le voir.

## Les raisons d'être cognitives

Une métaphore a une raison d'être cognitive si elle est utilisée par l'écrivain parce qu'elle décrit efficacement la réalité dont il est question. Sont d'abord concernées les métaphores que l'on pourrait appeler *nécessaires*, au sens très précis où elles décrivent une réalité que l'écrivain n'aurait pu aussi bien décrire dans un langage littéral (du moins c'est cela qu'*implique* leur utilisation). Généralement la réalité décrite est un fait abstrait immatériel qui ne se laisse bien décrire que sous l'aspect d'un fait matériel : l'expérience de l'espace et de la vie physique fournit et peut-être même impose ses modèles au reste de l'expérience et de la pensée humaine. C'est ainsi que Hugo recourt aux images de la pression et de la dilatation – des phénomènes physiques – pour décrire des faits psychologiques ou spirituels. La pression décrit l'effet sur l'homme d'une présence qui ne saurait le laisser en repos, qui l'inquiète ou le sollicite ; une présence d'une ampleur et d'une intensité telles qu'elle est ressentie comme une pesée – on voit qu'il est difficile, quand on cherche à préciser la signification de cette image, de ne pas revenir à la même analogie, signe qu'elle formule irremplaçablement une certaine connaissance de la chose. Dans « Les Traducteurs », la naissance des religions s'explique par une pression de ce genre : « on est né et on mourra, de l'obscur est sur nous, il y a là au-dessus de nos têtes l'infini, bleu le jour, étoilé la nuit ; pression mystérieuse ; il faut une solution à cette obsession. Tirer à peu près l'homme d'inquiétude, c'est là le succès de toutes les religions<sup>123</sup> ». Dans « Utilité du Beau », c'est l'effet du chef-d'œuvre sur l'homme qui est décrit comme une pression : « cette religion qui sort de toute perfection, la quantité de révélation qui est dans le Beau, l'éternel affirmé par l'immortel, [...] tous ces phénomènes le pressent obscurément et accomplissent, à son insu même, on ne sait quelle perturbation en lui<sup>124</sup> » ; l'agent est ici encore l'infini, non plus celui de l'univers, mais celui qui se manifeste dans l'œuvre d'art. En outre, lorsque la présence intense et sollicitante dont il est question a sur l'homme un effet repérable, l'image de la pression se révèle capable de décrire aussi cet aspect du phénomène : dans le monde matériel une pression exercée sur un contenant provoque l'extraction de son contenu ; de même, dans « Utilité du Beau », Hugo déclare que « la pression de l'infini sur l'homme fait jaillir de l'homme le grand<sup>125</sup> ». Quant à la dilatation, elle décrit elle aussi un phénomène affectant l'âme humaine, lorsque cette dernière entre en pleine possession ou en plein exercice de toutes ses facultés spirituelles : il est ainsi

---

<sup>123</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 388.

<sup>124</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 364.

<sup>125</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 369.

proclamé dans « Les Génies appartenant au peuple » que « la dilatation spirituelle est urgente<sup>126</sup> », contre l'endurcissement matérialiste de l'opulence, et dans « Utilité du Beau », Hugo affirme qu'en présence du chef-d'œuvre « l'homme se sent dilaté<sup>127</sup> ». Relève encore du même ordre de métaphores cette description matérielle et spatiale, dans « Les Génies appartenant au peuple » : « leur moi [celui des génies] [...] les déborde et se répand autour d'eux<sup>128</sup> » ; ou bien l'opposition surface / profondeur, par exemple dans ce passage des « Fleurs », à propos des truands et des prostituées : « Ces hommes sont des malheureux, ces femmes sont des désespérées, leur joie est la surface hideuse de la désolation<sup>129</sup> ».

Cet usage de la métaphore est l'expression encore rudimentaire d'une tendance, la mise en œuvre en quelque sorte minimale d'une démarche, à laquelle nous consacrerons tout notre chapitre 7 : la modélisation, c'est-à-dire l'utilisation du comparant métaphorique comme un modèle pour décrire le comparé. Trois différences majeures subsistent toutefois entre les images que nous venons d'étudier et les métaphores les plus éminemment modélisatrices : **a)** la modélisation tend à faire valoir la pluralité des points de ressemblance entre le comparant et le comparé – plus ces points de ressemblance sont nombreux, meilleur est le modèle – et incline donc la métaphore non seulement à se développer mais à se filer ; au contraire, les images ici étudiées se distinguent par leur simplicité, par leur peu de développement, d'élaboration et de durée, **b)** la modélisation, à son dernier degré de sophistication, est une démarche *libre* (nullement indispensable) et *fondée sur un choix* : le penseur choisit de décrire son objet sur le modèle de telle ou telle réalité qui ne s'impose pas nécessairement, qui n'est pas forcément la seule façon de modéliser l'objet ; il est même possible de changer de modèle, d'en rejeter un pour en adopter un autre ; tandis que les images que nous venons d'étudier ont un caractère doublement *nécessaire* : elles viennent à l'écrivain, à défaut de termes littéraux qui puissent nommer et décrire adéquatement, comme la *seule* caractérisation convenable du fait évoqué, **c)** alors que les modélisations sophistiquées vont souvent chercher des comparants neufs et saisissants, les images ici étudiées restent des images faibles et peu originales, relevant de cet ordinaire métaphorique du langage qu'ont décrit Lakoff et Johnson<sup>130</sup> : elles comptent dans leurs rangs des métaphores aussi stéréotypées que, dans la

---

<sup>126</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446.

<sup>127</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 363.

<sup>128</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 444.

<sup>129</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86.

<sup>130</sup> George Lakoff et Mark Johnson, *Les Métaphores dans la vie quotidienne* [*Metaphors We Live By*, 1980], traduit par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

prose philosophique « La Civilisation », « l'enfance, germe d'un univers nouveau<sup>131</sup> » ; de même, employer métaphoriquement les notions de *surface*, *pression* ou *dilatation* n'est pas très original.

Il est toutefois possible de repérer des cas où ces deux dernières différences **b)** et **c)** s'atténuent, c'est-à-dire des cas où des métaphores à raison d'être cognitive, non développées, procèdent davantage d'une recherche, d'un *effort pour dire*, que d'une nécessité expressive proprement dite, et où cet effort pour dire va chercher des images relativement fortes. Dans « Utilité du Beau », il est ainsi question de « l'ineffable fusion de tous les éléments de l'art, la ligne, le son, la couleur, l'idée, en une sorte de rythme sacré, d'accord avec le mystère musical du ciel<sup>132</sup> » : la métaphore du rythme vient comme une trouvaille ingénieuse et une tentative audacieuse pour décrire « l'ineffable fusion » en question, pour mieux la caractériser – « fusion » était déjà une image, de la catégorie rudimentaire et indispensable, dont Hugo aurait pu se contenter, mais le désir de préciser, d'affiner, de formuler plus exactement son ressenti de la chose lui fait proposer une image moins attendue ; ce désir d'exactitude se marque dans la locution « une sorte de », qui indique que la catégorisation proposée n'est pas absolument pertinente, et invite le lecteur à compléter l'acte de pensée en opérant la minime translation nécessaire pour bien comprendre cette chose sans nom à partir de l'à peu près *rythme*. Dans « Les Génies appartenant au peuple », la probité est « pour les âmes honnêtes une sorte de respiration naturelle<sup>133</sup> » : la locution « une sorte de », là encore, fait de l'image – la respiration, type banal de l'action spontanée, cf. l'expression *il ment comme il respire* – ce qu'on pourrait appeler une image *pointue*. Et dans « Le Satyre », le personnage éponyme apostrophe ses interlocuteurs divins en ces termes : « dieux dont on voit le fond<sup>134</sup> » ; ici on peut penser que l'expérience de la vie ordinaire *voir le fond de quelque chose* est mobilisée comme la façon la plus fine de traduire ce défaut d'être tel que le satyre le perçoit – mais on peut aussi soupçonner l'inspiration fantaisiste d'une image plaisante (voir plus loin).

Parmi les images à raison d'être cognitive, il faut distinguer la catégorie, difficile à délimiter rigoureusement, des métaphores *phénoménologiques*, c'est-à-dire des métaphores qui rendent compte d'une expérience subjective de la chose décrite, qui traduisent dans des

---

<sup>131</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 433.

<sup>132</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 364.

<sup>133</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 442.

<sup>134</sup> LS1, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 600.

équivalents sensibles la façon dont cette chose apparaît à la conscience. En fait, un grand nombre d'images cognitives, quasiment toutes celles que nous venons de passer en revue, ont un caractère phénoménologique, dans la mesure où elles reflètent bien une expérience subjective : l'appréhension spatiale et matérielle des objets non sensibles par la pensée humaine. L'éloignement temporel, par exemple, est généralement éprouvé comme un éloignement spatial ; il y a donc une phénoménologie de la conscience envisageant le passé, l'avenir ou le changement, qui s'exprime dans des images visuelles. Le changement prend l'aspect (traditionnel) du mouvement, de la fuite : ainsi le poète de « Pleurs dans la nuit » constate, au sujet des hommes soumis au passage du temps : « Rien ne reste ; ils ont tout oublié dans la fuite / Des choses que Dieu pousse et qui courent si vite / Que l'homme est ébloui<sup>135</sup> ! » ; et le satyre de *La Légende des siècles* déclare : « Les dieux, les fléaux, ceux d'à présent, ceux d'ensuite, / Traversent ma lueur et sont la même fuite<sup>136</sup>. » Le temps devient un abîme obscur au fond duquel se détachent les choses éclairées par la lumière du souvenir, par exemple dans cette phrase des *Misérables* : « Athènes et Rome ont et gardent, même à travers toute l'épaisseur nocturne des siècles, des auréoles de civilisation<sup>137</sup> ». Certes l'auréole traduit ici une qualité, une valeur, une grandeur d'Athènes et Rome ; mais c'est cette qualité qui leur vaut à toutes deux d'irradier encore jusqu'au regard des hommes. Les nombreuses métaphores hugoliennes qui font du passé ou de l'avenir une profondeur, sombre ou traversée de lumière, parfois ciel, parfois océan, ont toutes un point de départ phénoménologique. Évidemment ce point de départ est riche de promesses fantasmagoriques que l'imagination vient souvent exploiter. La raison d'être de la métaphore cesse alors d'être seulement cognitive, et c'est ainsi que de l'image phénoménologique on glisse à l'image visionnaire : logique de glissement qui ne vaut pas seulement pour la pensée du temps, mais régit toute la propension hugolienne à faire de la pensée une expérience hallucinatoire.

Sont éminemment phénoménologiques les métaphores qui s'efforcent de traduire une impression, une sensation, un ressenti. C'est par exemple ce passage des *Misérables* dans lequel Hugo dit le changement d'humeur collective qu'il croit percevoir chez les truands au XVIII<sup>e</sup> siècle : « Les voilà presque gaies [« ces classes mornes »]. *Une sorte de lumière légère sort de ces misérables* comme si la conscience ne leur pesait plus<sup>138</sup> » : ici la locution « une

---

<sup>135</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 318.

<sup>136</sup> *LS1*, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 600.

<sup>137</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 864.

<sup>138</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 707. Je souligne.

sorte de », l'alliance anormale et en même temps le caractère sensible des éléments de l'image (« lumière légère »), marquent un effort pour mettre des mots sur une impression, l'effet produit par un objet sur un sujet. D'autres métaphores expriment une expérience plus large, une expérience de l'existence. Nous verrons au chapitre 9 quelles séries thématiques d'images constituent la phénoménologie hugolienne de la misère (p. 524-536). « Pleurs dans la nuit » présente des exemples intéressants de métaphores, simples et sobres, qui décrivent de grandes attitudes existentielles ou des sentiments métaphysiques sous l'aspect de gestes et de sensations de la vie matérielle ordinaire : « Nous voudrions, c'est là notre incurable envie, / Voir par-dessus le mur<sup>139</sup> », explique le poète, et il déclare à propos des athées : « Ils ont beau feuilleter page à page le livre, / Ils ne comprennent pas<sup>140</sup> » : phénoménologie dans la mesure où l'expérience quotidienne et familière sert à formuler une expérience plus confuse et abstraite, – et en même temps la fantaisie pointe dans ces images de gestes humains (voir plus loin).

Comme nous avons déjà commencé à le voir, cognition et fascination imaginaire ne s'excluent pas : ces deux raisons d'être se conjuguent volontiers, des glissements ont lieu de l'une à l'autre, des changements d'accent parfois au cours même du développement de l'image. Souvent une image faible qui répond à un besoin descriptif prend par sa mise en œuvre stylistique une envergure inattendue, une résonance sensible et imaginaire plus ou moins considérable. L'image faible de la profondeur, par exemple, engendre presque inmanquablement des motifs plus précis, des métaphores plus vives, par exemple dans ces quelques phrases des « Fleurs » : « Quel puits que le cœur humain, et quel vertige que d'y regarder ! [...] Quel plongeur de la pensée humaine arrivera au fond de ceci ? Qui approfondira cet immense besoin de fleurs qui naît de la boue<sup>141</sup> » : l'image du cœur humain puits, celle du plongeur de la pensée humaine, tirent tout le parti onirique possible d'un simple schème spatial de la conceptualité humaine. Les motifs matériels de la destruction et de la construction sont des images intuitives et peu audacieuses pour décrire toute sorte d'abolitions et d'instaurations, de créations ; dans un passage de *William Shakespeare*, utilisées pour décrire l'œuvre double du progrès, ces métaphores prennent vie et tendent vers le mythe :

Depuis quatre-vingts ans, des choses mémorables ont été faites. Une démolition prodigieuse couvre le pavé.

---

<sup>139</sup> *LC*, VI, 6, I, Massin IX, p. 308.

<sup>140</sup> *LC*, VI, 6, V, Massin IX, p. 310.

<sup>141</sup> « Les Fleurs », 3, Massin XII, p. 76.

Ce qui est fait est peu à côté de ce qui reste à faire.

Détruire est la besogne ; édifier est l'œuvre. Le progrès démolit de la main gauche, c'est de la main droite qu'il bâtit.

La main gauche du progrès se nomme la Force, la main droite se nomme l'Esprit.

Il y a à cette heure beaucoup de bonne destruction de faite ; toute la vieille civilisation encombrante est, grâce à nos pères, déblayée. C'est bien, c'est fini, c'est jeté bas, c'est à terre. Maintenant, debout tous, à l'œuvre, au travail, à la fatigue, au devoir, intelligences ! il s'agit de construire<sup>142</sup>.

La métaphore se développe par accumulation et variation lexicale (voir plus haut) ; elle va chercher les synonymes, les notions voisines et impliquées, des mots qui sont moins coutumiers du déplacement métaphorique que *destruction / construction* et qui retiennent davantage les représentations matérielles de leur sens littéral (*détruire : démolir, déblayer, jeter bas ; construction : édifier, bâtir*) ; grâce à des touches descriptives (« une démolition prodigieuse couvre le pavé », « toute la vieille civilisation *encombrante* est, grâce à nos pères, déblayée », « c'est à terre »), Hugo réussit à évoquer une ébauche de vision. Et surtout, le couple *destruction / construction* vient se greffer sur une personnification du progrès, une personnification qui reçoit un corps, une main gauche et une main droite, pour les besoins de la symbolisation, de l'articulation allégorique des notions littérales (progrès, abolition, instauration, force, esprit) : l'élaboration allégorique donne naissance à un être mythologique. Ainsi un couple d'images cognitives rudimentaires peut être le point de départ de toute une mythographie. Ou bien encore, c'est l'image faible du vaporeux, moyen banal pour l'homme de se représenter matériellement l'immatériel, dont Hugo tire une fantasmagorique description du « monde imaginaire », monde du rêve et des fictions merveilleuses, dans « *Promontorium Somnii* » :

C'est un vague royaume plein du mouvement inexprimable de la chimère. Là on vit de la vie étrange de la nuée. Il y a dans tout de l'errant et du flottant. La forme dénouée ondule mêlée à l'idée. L'âme est presque chair, le corps est presque esprit. On pousse la réalité jusqu'à dire, le cas échéant, le mot de Cambronne, et l'on s'y appelle crûment Bottom. Un fantôme crie à l'autre : « Tais-toi, fils de putain ! » On échange les répliques d'Antonio et du Bosseman dans *la Tempête*. On est impalpable au point de fondre comme Ariel dans le parfum d'une fleur. C'est l'impossible qui se dresse et qui dit : présent. L'être commencé homme s'achève abstraction. Tout à l'heure il avait du sang dans les veines, maintenant il a de la lumière, maintenant il a de la nuit, maintenant il se dissipe. Saisissez-le, essayez, il a rejoint le nuage<sup>143</sup>.

Dans ce passage, l'opposition matérielle *solide / vaporeux* transpose en fait deux oppositions conceptuelles : à l'opposition *réalité / irréalité* vient se coordonner sans articulation explicite une tout autre opposition, le couple *concret / abstrait*. Si la seconde se trouve annexée à la

---

<sup>142</sup> *WS*, II, v, 1, Massin XII, p. 273.

<sup>143</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457.

première, de façon à la fois intéressante et assez improbable, c'est bien parce que l'image du vaporeux a cessé d'être avant tout une image cognitive pour devenir le principe thématique d'une évocation visionnaire : évocation fondée sur de pures notations descriptives (« il y a dans tout *de l'errant et du flottant* », « la forme *dénouée ondule* mêlée à l'idée »), sur le brassage de motifs lointainement voisins mais tous puissants sur l'imagination (« vivre de la vie étrange de la nuée », « avoir de la lumière / de la nuit dans les veines », « rejoindre le nuage »), et sur l'exploitation opportuniste d'éléments littéraires qui concordent avec l'ensemble métaphorique : Ariel « impalpable ». C'est l'évocation visionnaire qui est centrale, et elle laisse généreusement rayonner autour d'elle des interprétations, des significations métaphoriques, qui ne se recoupent pas parfaitement.

### Les charmes de l'image

Considérons trois exemples. Le premier est tiré des « Traducteurs » : Hugo déclare, à propos de l'humanité que Shakespeare met en scène : « Il la crée ressemblante à l'humanité – et à lui. De face, c'est l'Homme ; de profil, c'est Shakespeare<sup>144</sup> ». Le deuxième exemple est tiré de *William Shakespeare* : Hugo estime que les phénomènes paranormaux méritent l'examen scientifique, et il écrit : « L'inattendu doit toujours être attendu par la science. Elle a pour fonction de l'arrêter au passage et de le fouiller, rejetant le chimérique, constatant le réel. [...] La science n'a sur les faits qu'un droit de visa. Elle doit vérifier et distinguer<sup>145</sup> ». Le troisième exemple, enfin, vient de « *Promontorium Somnii* » : Hugo affirme que les fictions merveilleuses ont à leur manière une certaine réalité, et il écrit : « Dites à Titania : Tu n'es pas ! Si vous lui donnez ce soufflet, elle vous le rendra. Car c'est vous, bourgeois, qui n'êtes pas<sup>146</sup> ». Dans ces trois passages, dira-t-on que la métaphore a une raison d'être cognitive, qu'elle est utilisée pour faire mieux connaître la réalité qu'elle décrit ? Dans le premier cas, l'opposition imagée « de face » / « de profil » sert à reformuler sous un aspect sensible la possibilité pour l'humanité shakespearienne d'être doublement ressemblante : c'est faire acte, tout au plus, de pédagogie, rendre l'idée abstraite plus claire et plus vive au moyen d'une représentation visuelle et courante ; l'image est *parlante*, ce qui est en quelque sorte la frontière de la visée cognitive et de la visée de plaisir – il y a un plaisir intellectuel à voir l'abstrait transposé dans une image claire ; mais l'image est surtout drôle. Dans le second cas,

---

<sup>144</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

<sup>145</sup> *WS*, I, II, I, Massin XII, p. 170.

<sup>146</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457.

l'examen scientifique prend l'aspect amusant d'une gestuelle humaine, et même d'une réalité juridique, avec cette métaphore du « droit de visa ». Hugo n'apporte pas de lumières nouvelles sur l'examen scientifique : il part de l'idée que nous en avons tous, il anime, déforme et accentue suffisamment pour parvenir à l'esquisse d'une scène ; le but est-il la clarification, le gain de netteté, n'est-il pas plutôt le travestissement comique ? Dans le troisième cas, l'idée que Titania n'est pas – que les fictions merveilleuses sont creuses et sans portée – est plaisamment envisagée comme un outrage à Titania, et devient une scène de soufflet : l'image ne cherche pas éclairer, mais à amuser.

Ainsi la métaphore, dans l'écriture de la pensée hugolienne, peut avoir et a bien souvent une visée tout autre que cognitive, strictement intellectuelle, philosophique : elle est là parce qu'elle plaît, parce que Hugo le premier s'y est plu, et qu'il l'a destinée au divertissement de ses lecteurs. C'est un constat riche d'enseignement sur la façon dont Hugo conçoit et pratique l'écriture de la pensée, voire la pensée elle-même : il y a un *compte tenu* du lecteur, qu'une écriture exclusivement conceptuelle et abstraite fatiguerait, mais que les charmes de l'image soutiennent, délassent, et peut-être même entraînent à continuer sa lecture ; l'écrivain penseur n'a pas à parler une langue dépouillée et décolorée par le souci unique de l'exactitude, il doit éviter les contre-modèles de l'obscur scolastique et du froid métaphysicien, rester un homme de compagnie agréable, et un homme sensible, un artiste ; il refuse non seulement pour son lecteur mais pour lui-même toute ascèse, accepte volontiers non seulement les enseignements mais les caprices de l'imagination. Plusieurs catégories voisines peuvent décrire cet usage de l'image par plaisir : le penseur hugolien parle une langue *énergique, pittoresque*, comme l'est celle du peuple ; il se montre *spirituel* ; il laisse parler sa *fantaisie*<sup>147</sup>.

Cet esprit, cette fantaisie, présentent des constantes thématiques : la plus frappante est la propension à transformer toute chose en geste, comportement, objet ou institution de la vie humaine. La personnification, plus ou moins précisée, suffit à transformer n'importe quelle considération philosophique en un ensemble divertissant d'attitudes et d'actions supportées par un personnage, petite ébauche d'un scénario souvent comique<sup>148</sup>. Ainsi, dans la prose

---

<sup>147</sup> Sur ces catégories dans la pensée hugolienne de la métaphore, voir le chapitre 1 p. 76-77 (rejet du bel esprit), p. 62-63, 84 et 95 sqq. (valorisation de la fantaisie voire de l'extravagance) et le chapitre 2 p. 104-105 (énergie de la langue populaire) et p. 106-111 (fantaisie et esprit du gamin de Paris).

<sup>148</sup> Pour Charles Renouvier (*Victor Hugo, le poète*, Paris, Armand Colin, [1893] 1900 (3<sup>e</sup> édition), notamment p. 35) puis Pierre Albouy (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, notamment p. 147-151), la personnification est, avec la métaphore, le mécanisme de langage qui fait naître chez Hugo toute une mythologie verbale. Je m'inscris dans la continuité de ces deux critiques, en faisant de cette prolifération mythologique l'horizon et l'aboutissement de l'usage fantaisiste / esthétique / fantasmagorique des métaphores.

philosophique « Du Génie », Hugo remarque que les génies ont leurs faiblesses humaines parce que la chair pèse sur eux comme sur tout un chacun :

La chair a ses volontés, ses instincts, ses convoitises, ses prétentions au bien-être ; c'est une sorte de personne inférieure qui tire de son côté, fait ses affaires dans son coin, a son moi à part dans la maison, pourvoit à ses caprices ou à ses nécessités, parfois comme une voleuse, et à la grande confusion de l'esprit auquel elle dérobe ce qui est à lui<sup>149</sup>.

De même, dans « Les Traducteurs », Hugo explique à travers une personnification suivie la difficulté qu'il y a à éradiquer complètement la théocratie :

La théocratie est sournoise et se glisse. Luther l'a dénoncée dans le christianisme, et saisie, et traînée au grand jour, et chassée. En ce moment, grâce à Luther, qui a donné le branle, la théocratie est en train de vider Rome. Mais la théocratie sait se retourner. Luther la fait sortir de Rome, eh bien, elle entre dans Luther. Ce qu'elle perd en Italie, elle le regagne en Angleterre. [...] La théocratie, en Angleterre particulièrement, pourvu qu'elle règne, est bonne personne ; elle se contente d'un certain abrutissement. Elle tapisse intérieurement l'homme de chimères et de préjugés ; elle lui accroche sous le crâne, pour intercepter toute vérité au passage, la large toile d'araignée des idées fausses<sup>150</sup>,

et cela fait, elle laisse l'homme vaquer à ses occupations extérieures : elle se contente de régimenter l'esprit. Nous étudierons au chapitre 12 le procédé qui achève de donner vie à cette métaphore, qui en fait un fragment de fiction diégétique<sup>151</sup> : de la métaphore plaisante ou séduisante, une pente naturelle conduit à la solidification et à l'autonomisation d'êtres et de drames imaginaires. L'usage plaisant des personnifications se retrouve en poésie : par exemple, dans « Écrit en 1846 », Hugo explique qu'il vaut mieux renier l'erreur que la vérité, parce que celui qui trahit la vérité s'expose aux tourments de sa conscience :

L'erreur est d'un aimable et galant entretien.  
Qu'on la quitte, elle met les deux poings sur sa hanche.  
La vérité, si douce aux bons, mais rude et franche,  
Quand pour l'or, le pouvoir, la pourpre qu'on revêt,  
On la trahit, devient le spectre du chevet.  
L'une est la harengère, et l'autre est l'euménide<sup>152</sup>.

Des attitudes et actions supportées par les personnifications, se déduisent deux identités métaphoriques très précises, formant doublet analogique et antithétique comique ; deux identités dont l'une relève de la fable antique : la mythographie hugolienne retrouve et récupère les

---

<sup>149</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 412.

<sup>150</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 388-389.

<sup>151</sup> « ... pour intercepter toute vérité au passage, la large toile d'araignée des idées fausses. *Maintenant, tu es libre. Traite, contracte, vends, achète, pioche, laboure, navigue, dépense, épargne, dispose, jouis, gouverne le reste.* Elle a l'art de vous enfermer dans un cercle qu'elle a l'art de vous cacher » : telle est la suite du passage (je souligne) ; la théocratie *prend la parole*, – voir sur ce procédé le chapitre 12 p. 757 sqq.

<sup>152</sup> *LC*, V, 3, v, Massin IX, p. 256.

mythologies héritées<sup>153</sup>. À côté de ces personnifications, on trouve des motifs plus simples, plus légers, plus rapides, mais tout aussi plaisants, de gestes précis : on a vu plus haut Titania rendre au bourgeois son soufflet ; dans « Le Satyre », le personnage éponyme décrit ainsi les actions de ses interlocuteurs divins : « vous enjambez tout le crime en trois pas<sup>154</sup> » ; dans « *Promontorium Somnii* », Hugo loue la liberté à laquelle Voltaire parvient dans ses contes : « Dans toutes les autres œuvres de ce grand Arouet, l'inquiétude du maître lui tire la manche [...] *Trajan est-il content ?* Cette courbette revient sans cesse<sup>155</sup> », où la manche tirée et la courbette sont deux images plaisantes du souci et de la servilité. En fait d'objets, de choses matérielles, souvenons-nous du « trousseau des règles pendu à la ceinture de Quintilien » ; dans « La Civilisation », Hugo affirme que la guerre est devenue anachronique, qu'« un guerrier » aujourd'hui est grotesque comme jadis « un pékin » , et il commente plaisamment : « le ridicule a retourné sa lorgnette<sup>156</sup> » ; dans *William Shakespeare*, l'originalité de l'artiste suggère l'image de la médaille ou de la monnaie arborant une effigie : « Chaque grand artiste, nous l'avons dit ailleurs, refrappe l'art à son image. Hamlet, c'est Oreste à l'effigie de Shakespeare. Figaro, c'est Scapin à l'effigie de Beaumarchais. Grandgousier, c'est Silène à l'effigie de Rabelais<sup>157</sup> », tandis que l'art comme fait de représentation inspire l'image du portrait :

Le propre des génies du premier ordre, c'est de produire chacun un exemplaire de l'homme. Tous font don à l'humanité de son portrait [...].

Ces portraits de l'humanité, laissés à l'humanité comme adieux par ces passants, les poètes, sont rarement flattés, toujours exacts, ressemblants de la ressemblance profonde. Le vice ou la folie ou la vertu sont extraits de l'âme et amenés sur le visage. La larme figée devient perle ; le sourire pétrifié finit par sembler une menace ; les rides sont des sillons de sagesse ; quelques froncements de sourcil sont tragiques. Cette série d'exemplaires de l'homme est la leçon permanente des générations ; chaque siècle y ajoute quelques figures, parfois faces en pleine lumière et rondes bosses, comme Macette, Célimène, Tartuffe, Turcaret et le Neveu de Rameau, parfois simples profils, comme Gil Blas, Manon Lescaut, Clarisse Harlowe et Candide<sup>158</sup>.

Avec ces deux derniers exemples, on retrouve ce que nous avons appelé plus haut l'image *parlante* : l'artiste refrappant l'art à son image, l'art faisant le portrait de l'humanité, ces deux métaphores paraissent *bien vues*, séduisent la raison par leur pertinence, sans apporter de lumières considérables sur les objets décrits ; en outre, elles sont amusantes, et dans le cas de

---

<sup>153</sup> Voir à ce sujet le chapitre 12 p. 720-724.

<sup>154</sup> *LS1*, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 660.

<sup>155</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464.

<sup>156</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 433.

<sup>157</sup> *WS*, I, III, 5, Massin XII, p. 203.

<sup>158</sup> *WS*, II, II, 1, Massin XII, p. 243.

la deuxième, l'imagination se plaît à cette extension, cette conséquence tirée de l'analogie principale : *l'art est un portrait* → *le passant poète l'offre à l'humanité en cadeau d'adieu* : il y a dans cette représentation un parfum de romanesque.

Quant aux institutions de la civilisation humaine, nous avons vu plus haut l'examen scientifique devenir « droit de visa » ; de même, dans *Les Misérables*, un sujet grave de philosophie de l'histoire suscite plaisamment une image empruntée aux institutions scolaires : « Une insurrection qui éclate, c'est une idée qui passe son examen devant le peuple. Si le peuple laisse tomber sa boule noire, l'idée est fruit sec, l'insurrection est échauffourée<sup>159</sup> ». Dans un passage des « Génies appartenant au peuple », *amender les mœurs* se dit *les ramener à l'école*, – mais ce n'est qu'une parmi au moins trois images plaisantes énumérées, la fantaisie inspirant ici cette forme même de la succession rapide des images : « Qui prendra les mœurs à partie, qui les ramènera à l'école, qui leur retirera la lisière des préjugés, qui leur arrachera la béquille du passé, qui leur ôtera la difformité, qui les redressera, qui leur criera : marchez droit<sup>160</sup> ! » Hugo est également friand d'un motif bien précis de la vie économique, celui de la dette : « La nature n'admet pas d'être insolvable<sup>161</sup> », écrit-il dans « Les Fleurs » au sujet des prostituées, chez qui s'exprime comme en tout homme la tendance au rêve et à l'idéal – cette tendance irrépessible est comme un dû que la nature trouve toujours moyen de payer. On retrouve ce motif dans le passage de *William Shakespeare* qui appelle à examiner scientifiquement le paranormal :

Tous, qui que nous soyons, nous sommes les créanciers de l'examen ; nous sommes ses débiteurs aussi. On nous le doit et nous le devons. Éluder un phénomène, lui refuser le paiement d'attention auquel il a droit, l'éconduire, le mettre à la porte, lui tourner le dos en riant, c'est faire banqueroute à la vérité, c'est laisser protester la signature de la science<sup>162</sup>.

Et plus loin dans le même essai, Hugo écrit des critiques médiocres et envieux : « Ils ont compté, pour se faire un peu d'éclat, sur la grandeur de ceux qu'ils outrageaient. Point ; ces êtres sont restés obscurs. Ces pauvres insulteurs ne sont pas payés. Le mépris leur a fait faillite. Plaignons-les<sup>163</sup> ». La vie politique fournit elle aussi ses motifs. Dans « Le Goût », Hugo explique que les grandes choses qu'opèrent le héros et l'artiste de génie sont des surprises pour eux-mêmes, avec quelque violence dans ces ruptures de l'ordinaire : « Le chef-

---

<sup>159</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 863.

<sup>160</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446.

<sup>161</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 80.

<sup>162</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 171.

<sup>163</sup> *WS*, II, II, 1, Massin XII, p. 244.

d'œuvre, comme l'héroïsme, sont les splendides coups d'état du génie et de la vertu dans le sens du beau et du vrai<sup>164</sup> ». La vie culturelle, enfin, est exploitée, avec une image en particulière faveur (comme celle de la dette au sein du domaine économique), l'image du théâtre. « La science fait dans le progrès le rôle d'utilité. Vénérons cette servante magnifique<sup>165</sup> », lit-on dans *William Shakespeare* : avant la deuxième phrase, où l'image de la servante rend un son exalté d'hymne paradoxal, cette même image apparaît sous un premier aspect théâtral qui est amusant. Dans « La Civilisation », il est question de la « fatale sortie de scène avant l'heure<sup>166</sup> » de Hoche et de Danton. Cet exemple et le précédent s'affilient à une même représentation récurrente chez Hugo, celle du progrès comme spectacle de théâtre, dans lequel aussi bien les hommes politiques, les hommes de guerre, les génies, les scientifiques, jouent plus ou moins consciemment un rôle, et dont l'orchestrateur suprême est Dieu. Cette représentation est toujours une image *parlante*, et elle a toujours en outre un caractère plaisant qui est diversement accentué selon que l'image est plus ou moins sérieusement utilisée – assez sérieusement lorsque le régime de Louis-Napoléon Bonaparte est assimilé à une toile de scène derrière laquelle Dieu prépare le dernier acte de la Révolution française, à la fin de *Napoléon le Petit* ; moins sérieusement dans la tirade philosophique bouffonne de Grantaire, au chapitre IV, XII, 2 des *Misérables*<sup>167</sup> ; assez sérieusement de nouveau, et sur le ton exalté de la poésie sublime, dans trois strophes des « Mages » :

Savent-ils ce qu'ils font eux-mêmes,  
 Ces acteurs du drame profond ?  
 Savent-ils leur propre problème ?  
 Ils sont. Savent-ils ce qu'ils sont ?  
 Ils sortent du grand vestiaire  
 Où, pour s'habiller de matière,  
 Parfois l'ange même est venu.  
 Graves, tristes, joyeux, fantasques,  
 Ne sont-ils pas les sombres masques

---

<sup>164</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415.

<sup>165</sup> *WS*, I, III, 4, Massin XII, p. 197.

<sup>166</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

<sup>167</sup> « Ce que vous autres appelez le progrès marche par deux moteurs, les hommes et les événements. Mais, chose triste, de temps en temps l'exceptionnel est nécessaire. Pour les événements comme pour les hommes, la troupe ordinaire ne suffit pas ; il faut parmi les hommes des génies, et parmi les événements des révolutions. Les grands accidents sont la loi ; l'ordre des choses ne peut s'en passer ; et, à voir les apparitions de comètes, on serait tenté de croire que le ciel lui-même a besoin d'acteurs en représentation. Au moment où l'on s'y attend le moins, Dieu placarde un météore sur la muraille du firmament. Quelque étoile bizarre survient, soulignée par une queue énorme. Et cela fait mourir César. Brutus lui donne un coup de couteau, et Dieu un coup de comète. Crac, voilà une aurore boréale, voilà une révolution, voilà un grand homme ; 93 en grosses lettres, Napoléon en vedette, la comète de 1811 au haut de l'affiche. Ah ! la belle affiche bleue, toute constellée de flamboiements inattendus ! Boum ! Boum ! spectacle extraordinaire. Levez les yeux, badauds. Tout est échevelé, l'astre comme le drame » (*LM*, IV, XII, 2, Massin XI, p. 770).

De quelque prodige inconnu ?  
 La joie ou la douleur les farde ;  
 Ils projettent confusément,  
 Plus loin que la terre blafarde,  
 Leurs ombres sur le firmament ;  
 Leurs gestes étonnent l'abîme ;  
 Pendant qu'aux hommes, tourbe infime,  
 Ils parlent le langage humain,  
 Dans des profondeurs qu'on ignore,  
 Ils font surgir l'ombre ou l'aurore,  
 Chaque fois qu'ils lèvent la main.

Ils ont leur rôle ; ils ont leur forme ;  
 Ils vont, vêtus d'humanité,  
 Jouant la comédie énorme  
 De l'homme et de l'éternité ;  
 Ils tiennent la torche ou la coupe ;  
 Nous tremblerions si dans leur groupe,  
 Nous, troupeau, nous pénétrions !  
 Les astres d'or et la nuit sombre  
 Se font des questions dans l'ombre  
 Sur ces splendides histrions<sup>168</sup>.

Ici la signification métaphorique de la pièce jouée n'est pas très précise ; le vers qui suit immédiatement (« Ah ! ce qu'ils font est l'œuvre auguste »), et tout le poème, permettent d'y voir le Progrès orchestré par Dieu ; en tout cas, ces trois strophes ciblent deux caractéristiques des génies – ils semblent être en fonction, c'est-à-dire contribuer à une opération d'ensemble, mystérieuse à eux-mêmes peut-être (« savent-ils ce qu'ils font ? »), et ils semblent avoir une nature et une provenance bien supérieures à la modeste humanité, mais là encore, mystérieuses à eux-mêmes peut-être (« savent-ils ce qu'ils sont ? ») : *fonction + différence apparence / essence* → *rôle théâtral*, telle est ici la double motivation fondamentale de l'image parlante. À partir de là, la fantaisie se marque dans l'effort pour multiplier les points de ressemblance et de contact entre le comparé et le comparant : faire du corps le costume de ces acteurs (ce n'est encore, au fond, que la motivation *différence apparence / essence* ou sa conséquence) ; les assimiler à des masques parce qu'ils ont chacun leur caractère distinctif (« Graves, tristes, joyeux, fantasques ») ; assimiler, dans la même logique, les passions de leur vie à leur maquillage de spectacle (« La joie ou la douleur les farde ») ; les mettre en scène sous un éclairage scénique aux dimensions de l'univers (« Ils projettent confusément, / Plus loin que la terre blafarde, / Leurs ombres sur le firmament ») et leur donner pour public « les astres d'or et la nuit sombre » ; enfin, s'amuser à effleurer par deux fois ce que peut être cette pièce mystérieuse, « le drame profond », « la comédie énorme / De l'homme et de l'éternité »,

---

<sup>168</sup> LC, VI, 23, III, Massin IX, p. 360.

et à souligner l'aspect paradoxal de l'image dans un oxymore, « ces splendides histrions » : telles sont les trouvailles d'une imagination qui file la métaphore pour le plaisir, – plaisir comique (l'image est légèrement burlesque) et en même temps plaisir de la sidération sublime : l'originalité de ce passage est dans cet accord d'une fantaisie plaisantine et d'un lyrisme exalté. Cette démarche de fantaisie, le filage maximal et à plaisir de l'image, se retrouve en d'autres occurrences de la métaphore théâtrale où il n'est plus du tout question du drame du Progrès : elle s'attache au motif théâtral avec une récurrence significative. Elle produit ainsi dans *Les Misérables* ces deux chefs-d'œuvre de fantaisie lugubre, d'humour noir : Patron-Minette, troupe de théâtre du crime, au livre III, VII, dans un chapitre intitulé précisément « Composition de la troupe » :

Les trouveurs d'idées en ce genre [d'idées criminelles], les hommes à imagination nocturne, s'adressaient à eux pour l'exécution. On fournissait aux quatre coquins le canevas, ils se chargeaient de la mise en scène. Ils travaillaient sur scénario. Ils étaient toujours en situation de prêter un personnel proportionné et convenable à tous les attentats ayant besoin d'un coup d'épaule et suffisamment lucratifs. Un crime étant en quête de bras, ils lui sous-louaient des complices. Ils avaient une troupe d'acteurs de ténèbres à la disposition de toutes les tragédies de cavernes<sup>169</sup>.

Et au livre IV, VII, reprenant l'assimilation *crime* → *théâtre*, cette métaphore de l'argot malle à costumes :

L'argot n'est autre chose qu'un vestiaire où la langue, ayant quelque mauvaise action à faire, se déguise. Elle s'y revêt de mots masques et de métaphores haillons.

De la sorte elle devient horrible.

On a peine à la reconnaître. Est-ce bien la langue française, la grande langue humaine ? La voilà prête à entrer en scène et à donner au crime la réplique, et propre à tous les emplois du répertoire du mal. Elle ne marche plus, elle clopine ; elle boite sur la béquille de la Cour des Miracles, béquille métamorphosable en massue ; elle se nomme truanderie ; tous les spectres, ses habilleurs, l'ont grimée ; elle se traîne et se dresse, double allure du reptile. Elle est apte à tous les rôles désormais, faite louche par le faussaire, vert-de-grisée par l'empoisonneur, charbonnée de la suie de l'incendiaire ; et le meurtrier lui met son rouge<sup>170</sup>.

La fantaisie se plaît ici aux rapprochements les plus improbables, les plus acrobatiques entre le domaine du crime et celui du théâtre, elle marche sur un lien ténu et indirect : *diverses substances produites ou utilisées par le crime* → *le maquillage des comédiens*<sup>171</sup>. Avec ces substances la littéralité du crime troue la surimpression métaphorique, fait irruption dans la configuration-image – qui intègre également un autre motif étranger au domaine du théâtre,

---

<sup>169</sup> *LM*, III, VII, 4, Massin XI, p. 535.

<sup>170</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700.

<sup>171</sup> Cet art du rapprochement acrobatique, fantaisiste et virtuose, nous le retrouverons notamment au chapitre 13 p. 809-811 entre deux domaines proches de ceux concernés ici, avec la même tension entre macabre et gaieté : le cauchemar et le carnaval.

mais pour le coup complètement merveilleux, celui du « spectre », autre parent analogique de la famille du crime. L'image fantaisiste prend un caractère hybride qui, nous le verrons, est typique de la fabulation métaphorique hugolienne<sup>172</sup>.

Les métaphores employées pour le plaisir de l'imagination ne se limitent pas aux métaphores de fantaisie, c'est-à-dire dont l'humeur est à l'amusement, au comique. Il y a chez Hugo des métaphores qui font plus sérieusement rêver ; à l'horizon de cet usage de la figure triomphent les fantasmagories, l'émancipation visionnaire et fictionnelle des images, que nous étudierons au chapitre 12. Nous n'avons ici voulu qu'inaugurer une ramification des emplois (non exclusifs les uns des autres, redisons-le) dont nous poursuivrons l'effort dans les chapitres à venir, à commencer par le prochain, consacré à la modélisation.

Nous avons surtout montré ici comment la métaphore hugolienne contribue aux mouvements textuels par lesquels se déploie la pensée. Ce sont souvent des mouvements de reformulation – soit reformulation entre le littéral et le métaphorique, soit reformulation qui fait progresser l'image ou simplement la varie, soit reformulation dans des images multipliées. Nous avons constaté le goût de Hugo pour une certaine forme reformulatrice : l'image brève, allégorique ou du moins *in absentia*, bipolaire, souvent à base d'objets, d'animaux ou de personnages humains. Nous avons également relevé la fréquence de *rythmes à deux temps* et *à trois temps*. Nous avons montré que ces reformulations existaient en poésie comme dans la prose pamphlétaire et la prose philosophique (avec quelques petites différences peut-être). La reformulation n'est jamais pure répétition, mais presque toujours éclairage nouveau sur l'idée, soutien argumentatif (nous y reviendrons dans les chapitres 9 à 11), ou présentation sensible et frappante ; elle peut être instrument d'insistance, d'approfondissement, de contemplation de l'idée. La métaphore est l'un des rouages de ce que nous appellerons, après Judith Wulf, une écriture *sérielle* de la pensée hugolienne (voir les notes 15 et 106 de ce chapitre). Mais la métaphore joue aussi souvent un rôle de transition ou d'articulation entre les idées, grâce à la richesse de sa motivation, exploitée avec plus ou moins de rigueur modélisatrice.

---

<sup>172</sup> Voir le chapitre 12 p. 727-733.

## Chapitre 7. La modélisation métaphorique

La métaphore, en tant qu'outil linguistique d'expression de l'analogie, peut remplir une fonction cognitive dont la portée est à la fois reconnue et délimitée par l'épistémologie, la fonction de *modélisation* : le comparant sert de *modèle* pour penser, décrire, comprendre le comparé. Cet usage de la métaphore couvre un spectre large de l'activité intellectuelle humaine : il surgit dans le fonctionnement fondamental de la pensée la plus ordinaire, comme l'ont montré George Lakoff et Mark Johnson dans *Metaphors We Live By*<sup>1</sup> ; il se raffine, se sophistique, devient plus lucide et critique, à mesure qu'il tend vers la modélisation scientifique. L'article « Modèle » d'un *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences* rappelle qu'étymologiquement la notion de modèle dérive de la notion de maquette, c'est-à-dire

toute matérialisation, en dimensions réduites ou grandeur nature, d'un dispositif architectural (édifice), mécanique (navire, avion) ou d'une autre nature (appareils électriques ou autres) dont ne sont reproduites, schématiquement, que les formes et propriétés reconnues essentielles au détriment des détails tenus pour accessoires<sup>2</sup>.

Modéliser, c'est prendre un objet pour maquette d'un autre objet : le premier donne du second une reproduction simplifiée, réduite à l'essentiel, une représentation satisfaisante dans une certaine mesure. L'objet-modèle reflète – ou suggère – la *partition* de l'objet modélisé, sa décomposition en éléments simples ou en parties (vertu *analytique* de la modélisation), et *l'agencement, les rapports et relations* de ces parties entre elles, autrement dit la *structure* de l'objet modélisé, éventuellement *les mouvements ou les influences causales* qui s'y jouent (vertu *organisatrice* de la modélisation). L'article « Modèle » déjà cité souligne le caractère artificiel de la maquette (« Tout matériel qu'il puisse être, un modèle n'est pas un objet réel, mais un objet artificiel, qui appartient au registre de l'invention<sup>3</sup> »). Et en effet, lorsqu'une métaphore fait d'un objet réel le modèle d'un autre, elle *sélectionne* dans cet objet réel les aspects qu'elle va investir de sens : elle tend à réduire le comparant à un petit nombre de traits qui traduisent chacun une détermination du comparé, chacun en vertu d'une des *motivations* de la métaphore. L'article « Modèle » précise d'autre part la vertu cognitive de cette opération de modélisation : le modèle « est un intermédiaire entre une situation qui nous paraît

---

<sup>1</sup> Publication originale en 1980. Traduit en français, sous le titre *Les Métaphores dans la vie ordinaire*, par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>2</sup> Article « Modèle », par Hourya Sinaceur, in *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Dominique Lecourt (dir.), Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », 2003, p. 649.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 649.

énigmatique et les questions que nous posons pour tâcher de réduire l'énigme et comprendre la situation. Les modèles assument donc une fonction heuristique dans le processus de connaissance théorique ou technique<sup>4</sup> ».

Le sens du terme *modèle*, explique toujours le même article, « oscille entre concret et abstrait, figuration et formalisme, image et équation, échantillon et étalon, réalisation matérielle et norme abstraite<sup>5</sup> ». C'est en réalité qu'il y a une tension du concret vers l'abstrait, un *devenir-abstrait* qui fait passer de la maquette au modèle ; on le voit bien dans le cas de la métaphore modélisatrice, où l'*image* tend à devenir *schéma*. Une fois accompli ce passage à l'abstrait, *modèle* signifie

schéma théorique, non matérialisé en général, qui n'est pas censé reproduire fidèlement un phénomène, mais au contraire le simplifie suffisamment pour pouvoir l'analyser, l'expliquer (partiellement au moins) et en prédire (dans certaines marges) la répétition. Le modèle est un simple instrument d'intelligibilité sans prétention ontologique : il est aussitôt remplacé si l'on trouve un modèle meilleur. Ainsi les modèles d'un éther élastique, milieu de propagation des vibrations optiques, qui ont été rendus caduques par la théorie électromagnétique de la lumière, le modèle de Bohr pour expliquer le comportement de l'atome, qui ne marche bien que pour l'atome d'hydrogène, etc. Plus généralement, toute expérience de pensée constitue un modèle en ce sens. Et même toute théorie constituée peut servir de modèle à la constitution d'une théorie nouvelle<sup>6</sup>.

On a cité un peu longuement ce passage parce qu'il introduit un usage et une vertu de la modélisation qui seront fondamentaux dans ce chapitre : lorsque la maquette est un objet que la science a déjà pénétré de part en part, la modélisation devient une opération de transfert de connaissance d'un champ du savoir à un autre ; opération valide du moment qu'elle sait la fragilité de son résultat, vraisemblablement imparfait et provisoire. Cette fragilité tient au caractère essentiellement partiel de l'analogie, fondement de ce transfert de connaissance. Il est intéressant de voir cette notion d'analogie ou celle de ressemblance, jugées si molles et inconsistantes par tant de penseurs de la métaphore, recevoir droit de cité épistémologique sous la plume d'un physicien : par « analogie physique, écrit James C. Maxwell, j'entends cette ressemblance partielle entre les lois d'une science et les lois d'une autre science qui fait que l'une des deux peut servir à illustrer l'autre<sup>7</sup> ». L'analogie et la modélisation ont joué un rôle majeur dans le développement des sciences :

La mécanique, bien établie, a servi de réservoir de modèles, mécaniques ou théoriques, aux nouvelles sciences : électrostatique, électrodynamique, thermodynamique, électro-

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 649.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 649-650.

<sup>7</sup> J. C. Maxwell, *The Scientific Papers*, New York, 1890, vol. 1, p. 156. Cité toujours dans ce même article « Modèle » de H. Sinaceur, *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, D. Lecourt (dir.), p. 650.

magnétisme, etc. À côté de sa fonction heuristique, le modèle assume une fonction de garantie, de justification et de norme d'intelligibilité des faits et idées nouveaux<sup>8</sup>.

Mais on sait par les travaux de Gaston Bachelard, à la fois épistémologue et penseur de l'imagination poétique, que l'analogie peut être aussi obstacle épistémologique<sup>9</sup>. La notion de modèle, qui permet d'apprécier le potentiel cognitif de la métaphore, doit aussi enseigner ses limites : fragilité des conclusions fondées sur la seule ressemblance, risque de s'enfermer dans l'erreur sous l'illusion d'un modèle inadéquat.

Ce transfert épistémique que permet la modélisation a été en particulier un ressort majeur dans la constitution progressive des sciences humaines. Au XVIII<sup>e</sup> siècle (diffusion des découvertes de Newton) puis au XIX<sup>e</sup> siècle, le progrès des sciences naturelles a nourri l'ambition d'une connaissance également « scientifique » des faits humains. Les phénomènes sociopolitiques (essor et décadence des empires, révolutions des régimes de gouvernement) dont depuis l'Antiquité l'histoire, guère plus qu'un genre littéraire, enregistrait la trace et dont la philosophie politique esquissait la théorie, ou encore ceux que la jeune économie politique scrutait depuis un ou deux siècles, on voulait désormais les connaître comme les sciences de la nature connaissent leur objet : c'est-à-dire en formuler les lois, en identifier les logiques causales, de façon à pouvoir prédire les phénomènes futurs à partir des facteurs qui devaient les déterminer. C'était déjà, de façon très abstraite, importer le modèle des sciences naturelles dans le domaine des sciences humaines. Sur cette toile de fond commune, plusieurs régimes de transfert des sciences naturelles vers les sciences humaines peuvent se distinguer chez les penseurs étudiés par Olivier Ritz<sup>10</sup> (pour le tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup>) et par Paul Bénichou<sup>11</sup> (pour les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle). On pouvait se contenter de cette toile de fond abstraite et presque purement méthodologique, mais derrière laquelle il y avait sans doute, au moins inconsciemment, le modèle d'une science particulière : la mécanique newtonienne, d'une scientificité conquérante, habituée qu'elle était aux belles régularités, aux combinaisons simples de quelques lois. Ou bien l'on pouvait mobiliser des modèles plus précis, plus explicites, et se tourner vers des sciences moins conquérantes, plus incertaines

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 650.

<sup>9</sup> Voir notamment dans *La Formation de l'esprit scientifique* (1934) le chapitre 4, « Un exemple d'obstacle verbal : l'éponge. Extension abusive des images familières », qui montre comment une analogie (celle de l'éponge, en l'occurrence) peut orienter l'effort de connaissance sur une fausse piste.

<sup>10</sup> *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

<sup>11</sup> *Le Temps des prophètes* [1977], in *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, t. 1.

que la mécanique newtonienne. Lorsque Volney, dans ses *Leçons d'histoire prononcées à l'École normale en l'an III*, fait de l'histoire

la science *physiologique* des gouvernements, parce qu'en effet elle apprend à connaître, par la comparaison des États passés, la marche des corps politiques, futurs et présents, les symptômes de leurs maladies, les indications de leur santé, les pronostics de leurs agitations et de leurs crises, enfin les remèdes que l'on y peut apporter<sup>12</sup>,

il choisit volontairement le modèle d'une discipline plus circonspecte que la physique sur la certitude de ses résultats, parce que consciente de la complexité de son objet et des difficultés de son observation. On pouvait aussi multiplier les modèles de diverses sciences, les mobiliser ponctuellement selon les besoins du moment, comme Chateaubriand qui dans son *Essai sur les révolutions* (1797) « fait flèche de tout bois scientifique<sup>13</sup> », pour reprendre l'expression d'Olivier Ritz. On pouvait au contraire trouver dans une seule science le modèle général de toute la réalité, à la fois naturelle et sociale : cette modalité systématique est celle de Charles Fourier, dont la théorie de l'attraction passionnée est une généralisation de la théorie de la gravitation newtonienne<sup>14</sup>. On pouvait faire du concept de *loi* un usage purement descriptif, l'appliquer seulement à l'explication de l'histoire humaine ; ou bien l'on pouvait renouer le sens épistémologique de ce concept à son sens politique, en considérant que les régularités des phénomènes humains prescrivent des règles d'organisation sociale : c'est le cas de Louis de Bonald, qui écrit dans sa *Théorie du pouvoir politique et religieux* (1796) que « l'homme ne peut pas plus donner une constitution à la société religieuse ou politique qu'il ne peut donner la pesanteur aux corps, ou l'étendue à la matière<sup>15</sup> ». Mais quelle qu'en soit la modalité précise, l'ambition de construire des sciences humaines sur le modèle des sciences de la nature est assez banale chez les écrivains dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle puis au XIX<sup>e</sup>. Lorsqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle Émile Durkheim, héritier du positivisme d'Auguste Comte, fonde définitivement la science sociologique en France, le modèle est toujours matérialiste et naturaliste : « la première règle et la plus fondamentale est de *considérer les faits sociaux comme des choses*<sup>16</sup> », écrit Durkheim dans *Les Règles de la méthode sociologique* (1894), et il emprunte à la médecine la distinction du normal et du pathologique.

---

<sup>12</sup> Cité par Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, p. 144.

<sup>13</sup> Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, p. 150.

<sup>14</sup> Voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, in *Romantismes français*, t. 1, p. 671-676.

<sup>15</sup> Cité par Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, p. 136.

<sup>16</sup> Émile Durkheim, *Les Règles de la méthode sociologique* [1894], Paris, PUF, « Quadrige », 2007, p. 15.

C'est dans ce contexte que les métaphores modélisatrices de Hugo doivent être étudiées. Il est rare qu'elles ne cherchent pas à transposer des connaissances des sciences naturelles dans le champ des sciences de l'homme, mal séparées chez lui de la philosophie : il appelle « philosophie sociale » cette démarche de connaissance et de réflexion qui prend pour objets les phénomènes sociopolitiques et, de façon plus générale, les faits qu'il rassemble sous le terme « civilisation ». Sa manière est très nettement celle de Chateaubriand dans *l'Essai sur les révolutions* : « faire flèche de tout bois scientifique », laisser proliférer les modèles les plus divers sans systématisme aucun, même si parfois, entre plusieurs occurrences d'une même image, des cohérences se tissent à l'échelle de l'œuvre entière.

L'étude de ces métaphores modélisatrices apporte donc un certain éclairage sur la question plus large du rapport de Hugo à la science, et à travers Hugo, du romantisme à la science. Le romantisme passe pour hostile à la science, à qui il reprocherait un désenchantement et une dépoétisation du monde. Ce n'est là qu'une facette d'un rapport plus complexe, qui présente la facette opposée : le romantisme c'est aussi cette gourmandise scientifique qui naît devant les acquis des sciences naturelles les plus diverses au début du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui se porte avec enthousiasme vers le territoire à bâtir des sciences de l'homme, avide d'y réutiliser, sans toujours beaucoup de rigueur, les idées empruntées à ces sciences naturelles. Il y a de cette gourmandise chez les penseurs de l'espèce de Fourier, mais aussi chez un Balzac lorsqu'il ambitionne dans ses romans une connaissance de la société sur le modèle de l'histoire naturelle<sup>17</sup> ; avec souvent, au fondement de ces ambitions, la thèse (banale) de l'unité analogique du monde qui est aussi le partage du romantisme hostile à la science<sup>18</sup>, et dont nous avons étudié la présence chez Hugo<sup>19</sup>. Cette gourmandise, cet enthousiasme scientifique d'une partie du romantisme, Hugo en est un bon représentant. Avec ceci d'ambivalent toutefois, que les images naturelles par lesquelles cet enthousiasme s'exprime, conservent en même temps toute la fascination, tout le prestige lyrique de la nature comme spectacle, comme réceptacle de subjectivité. Aussi verra-t-on dans la dernière section de ce chapitre certaines modélisations complexes projeter leur objet dans des paysages poétiques au lieu de lui appliquer des schémas de physique abstraite.

En même temps que cet élan conquérant vers la connaissance, il y a chez Hugo les éléments d'une épistémologie qui donne sa place à la modélisation métaphorique. Le livre I,

---

<sup>17</sup> La zoologie de Geoffroy Saint-Hilaire : voir l'« Avant-propos de la *Comédie humaine* » (1842).

<sup>18</sup> Songeons au Nerval de « Vers dorés », le dernier sonnet des *Chimères* (publiées à la fin des *Filles du feu* en 1854, mais « Vers dorés » avait été pré-publié dans *L'Artiste* du 16 mars 1845 sous le titre « Pensée antique »).

<sup>19</sup> Voir notre chapitre 4, « Métaphysique de la métaphore II. L'universelle analogie ».

III de *William Shakespeare*, « L'Art et la Science », qui oppose l'absolu des réussites artistiques à la progressivité de la connaissance scientifique, explique que la science avance à coup d'approximations et d'erreurs. Jean-Marc Lévy-Leblond, professeur de physique théorique, note « la modernité vive des conceptions de Hugo sur la science » :

Beaucoup plus qu'à son érudition confondante [...] la singularité de Hugo tient à sa compréhension du « mouvement perpétuel » qu'est la science : la science progresse, certes – c'est là même ce qui la caractérise et la distingue de l'art – mais ce progrès n'est ni linéaire ni cumulatif. La science, montre Hugo, avance en se « raturant », en se « niant », en passant impitoyablement sur son propre corps, en se « dépassant ». Cette autocritique permanente laisse peu de place au triomphalisme. C'est l'« inquiétude » et l'« agitation » de la science, non ses assurances qui sont « superbes ». Sans prétendre que Hugo a anticipé d'un siècle le réfutationnisme de Popper ou l'anarchisme épistémologique de Feyerabend, on doit admirer qu'il ignore toute conception normative, toute méthodologie, et salue, au contraire, la « certitude mobile », le tâtonnement fécond de la recherche : *Ô erreurs sacrées, mères lentes, aveugles et saintes de la vérité !* Hugo écrit mieux que Comte ou Claude Bernard – et pense mieux<sup>20</sup>.

Les métaphores modélisatrices sont précisément de ces approximations parfois heureuses, parfois malheureuses, qui font avancer la science : « monceau fourmillant de rêves », elles sont à leur manière les « mères lentes, aveugles et saintes de la vérité » (voir n. 20). Pierre Albouy, dans « Raison et science chez Hugo », explique que la connaissance « exige, selon Hugo, la coopération de l'imagination et de la raison » :

L'imagination va plus loin que la raison, car elle passe de l'expérience au possible. « Où le scalpel a travaillé, elle plonge l'hypothèse », dit Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*. [...]

Aussi Hugo distingue-t-il le penseur et le songeur. Songer, c'est penser à coup d'imagination. L'objet du songeur est le possible ; son instrument, l'imagination ; son mode de pensée, l'hypothèse<sup>21</sup>.

La modélisation métaphorique correspond exactement à ce mode de pensée : produit de l'imagination, la métaphore part d'une ressemblance entre deux objets pour faire l'hypothèse d'une identité de fonctionnement de ces deux objets. Cette hypothèse, la science l'infirmera peut-être, la confirmera souvent ; c'est aussi en ce sens que pour Hugo le poète est à l'avant-

---

<sup>20</sup> Jean-Marc Lévy-Leblond, « L'art et la science », in *Idéologies hugoliennes*, actes du colloque interdisciplinaire des 23, 24 et 25 mai 1985 organisé par Anne-Marie Amiot à l'université de Nice, Nice, Éditions Serre, 1985, p. 86. Hugo écrit en effet au livre I, III de *William Shakespeare* : « La science cherche le mouvement perpétuel. Elle l'a trouvé ; c'est elle-même. / La science est continuellement mouvante dans son bienfait. / Tout remue en elle, tout change, tout fait peau neuve. Tout nie tout, tout détruit tout, tout crée tout, tout remplace tout. Ce qu'on acceptait hier est remis à la meule aujourd'hui. La colossale machine Science ne se repose jamais [...]. Cette agitation est superbe. La science est inquiète autour de l'homme ; elle a ses raisons » (chap. 4, Massin XII, p. 197) ; « La science va sans cesse se raturant elle-même. Ratures fécondes » (chap. 4, Massin XII, p. 198) ; « Oh ! l'admirable merveille que ce monceau fourmillant de rêves engendrant le réel ! Ô erreurs sacrées, mères lentes, aveugles et saintes de la vérité ! » (chap. 4, Massin XII, p. 201). On trouverait dans ce livre des formulations qui suggèrent une vision *cumulative* du progrès scientifique (voir la métaphore de la série, étudiée ici même p. 391), mais qui en réalité veulent seulement dire la *progressivité* de la science.

<sup>21</sup> Pierre Albouy, « Raison et science chez Hugo », in *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 107.

garde du genre humain, qu'il est prophète : ses visions, ses inventions sont, sous un état un peu déformé, les vérités que la science entérinera demain<sup>22</sup>.

## Trois facteurs de modélisation métaphorique

Nous étudions dans cette première section différentes façons qu'a la métaphore de devenir modélisatrice. La question de la construction des sciences humaines et sociales à partir des sciences de la nature est provisoirement laissée de côté, mais nous y reviendrons dans les deuxième et troisième sections.

### L'analogie carrée : métaphores-distinctions et métaphores relationnelles

Puisque la modélisation consiste à rendre compte d'une complexité phénoménale, c'est-à-dire d'une pluralité de traits, la métaphore peut commencer à être modélisatrice en avançant *deux* comparants liés (c'est-à-dire relevant d'une même thématique et formant une même image) pour penser un comparé en deux parties. L'image sert alors à décrire la relation entre ces deux parties du comparé, la façon dont elles *interagissent*, ou bien dont elles se *distinguent*, voire s'opposent : métaphores relationnelles et métaphores-distinctions. Le principe sous-jacent est celui de l'analogie à quatre termes, ou analogie carrée, sur lequel Aristote fonde l'une de ses quatre espèces de la métaphore<sup>23</sup> :  $X_1$  est à  $X_2$  ce que  $Y_1$  est à  $Y_2$ . Cette

---

<sup>22</sup> Dans *Les Misérables*, Combeferre est « savant, puriste, précis, polytechnique, piocheur, et en même temps pensif “jusqu’à la chimère”, disaient ses amis. Il croyait à tous les rêves : les chemins de fer, la suppression de la souffrance dans les opérations chirurgicales, la fixation de l'image de la chambre noire, le télégraphe électrique, la direction des ballons » (III, IV, 1, Massin XI, p. 484). Les réalités validées par la science sont d'abord des rêves, or le rêve, explique Hugo dans « *Promontorium Somnii* », c'est la grande faculté poétique, fenêtre ouverte au poète sur le vrai : nous l'avons vu au chapitre 1 p. 96-100. Sur le lien entre analogie et hypothèse dans la pensée de Hugo, voir notre chapitre 1 p. 98-99, notre chapitre 3 p. 192 n. 153, et notre chapitre 4 p. 204-206. Pour des considérations plus larges sur l'alliance hugolienne de la science et de la poésie, voir Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1997, p. 165-170.

<sup>23</sup> L'une de ses *deux* espèces, si l'on prend métaphore au sens restreint par la tradition après Aristote : on écarte les glissements *du genre à l'espèce* et *de l'espèce au genre*, il reste le glissement *de l'espèce à l'espèce* au sein d'un même genre, et *l'analogie* (« J'entends par “analogie” tous les cas où le deuxième terme entretient avec le premier le même rapport que le quatrième avec le troisième », *Poétique* d'Aristote, 1457 b, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classique », 1990, p. 118). Les exemples que donne Aristote montrent d'ailleurs plutôt l'unité que la différence entre ces deux dernières catégories : « le soir de la vie », son exemple de métaphore analogique, met en œuvre un glissement d'espèce à espèce, le soir étant comme la vieillesse une espèce du genre *achèvement*. Réciproquement, les métaphores d'espèce à espèce s'avèrent analogiques si l'on explicite la chose dont chaque espèce dépend littéralement. Pour « de l'airain ayant puisé sa vie », exemple d'Aristote, où « *puiser* veut dire *couper* », il suffit d'explicitement les choses ainsi : couper est à *l'épée* ce que puiser est à *la coupe*. Il semble donc que la différence entre métaphore *d'espèce à espèce* et métaphore *analogique* n'existe qu'au niveau de la formulation ; « le soir de la vie » n'est pas spécialement une métaphore *analogique*, elle en serait une si sa formulation explicitait les deux choses de référence : « la

configuration phrastique elle-même n'est pas métaphorique, mais Hugo l'utilise occasionnellement pour déployer la signification d'une métaphore, par exemple dans ce beau passage de *William Shakespeare* :

La musique, qu'on nous passe le mot, est la vapeur de l'art. Elle est à la poésie ce que la rêverie est à la pensée, ce que le fluide est au liquide, ce que l'océan des nuées est à l'océan des ondes. Si l'on veut un autre rapport, elle est l'indéfini de cet infini. La même insufflation la pousse, l'emporte, l'enlève, la bouleverse, l'emplit de trouble et de leur et d'un bruit ineffable, la sature d'électricité et lui fait faire tout à coup des décharges de tonnerre<sup>24</sup>.

Deux choses sont intéressantes ici. D'une part la multiplication des rapports équivalents – entre des termes tantôt littéralement pertinents (« la rêverie » / « la pensée » ou, plus abstrait, « l'indéfini » / « l'infini »), tantôt imagés (« le fluide » / « le liquide » ou, plus concret, « l'océan des nuées » / « l'océan des ondes ») – pour créer une analogie à enfilade, plusieurs fois carrée, systématique (« si l'on veut un autre rapport » : l'écrivain possède le quadrillage analogique général du monde). D'autre part, cette analogie n'est qu'une partie de la motivation de la métaphore, une base initiale que l'opportuniste de Hugo ne se prive pas d'élargir – opération de pluralisation motivationnelle à laquelle nous consacrerons la prochaine sous-section : la vapeur est devenue nuées, or les nuées sont un phénomène riche en aspects, en motifs poétiques, qui s'avèrent exploitables métaphoriquement ici : mouvement au gré du vent, éclairs et tonnerre, enfin pluie dans une phrase située à la fin du paragraphe suivant : la musique que Hugo a en vue, c'est la musique allemande : « C'est par le nuage que ces pluies qui fécondent la terre sortent de la mer ; c'est par la musique que ces idées qui pénètrent les âmes sortent de l'Allemagne<sup>25</sup> » (sur cette façon de mettre en regard par le parallélisme deux faits littéraires dont l'un se projette métaphoriquement sur l'autre – grâce à un verbe, ici « sortent », qui se charge d'une première représentation et la conserve ensuite comme image – voir le chapitre 13 p. 768-773).

L'analogie carrée dicte un nombre considérable de métaphores hugoliennes ; elle commande à la fois certains schémas formels stables et certaines images récurrentes. Lorsqu'il s'agit de penser une distinction, les deux assimilations sont souvent juxtaposées dans un parallélisme, tantôt disjointes par la parataxe, tantôt coordonnées : « Ô vivants, la pensée est la pourpre de l'âme ; / Le blasphème en est le haillon<sup>26</sup> », déclare le poète dans « *Dolor* ». Ces

---

vieillesse, soir du jour vie », par exemple. Ainsi seulement les premier, deuxième, troisième et quatrième termes sont mis en présence ; c'est ce que Hugo sait très bien faire.

<sup>24</sup> *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 192.

<sup>25</sup> *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 192.

<sup>26</sup> *LC*, VI, 17, Massin IX, p. 346.

métaphores-distinctions sont l'une des alliances possibles de la métaphore et de l'antithèse dans l'écriture hugolienne. L'intérêt du comparant réside dans un mixte d'identité et de différence, et non dans une opposition pure – en fait, l'antithèse hugolienne existe presque toujours sur fond d'une identité, d'une parenté ou d'une analogie. Il y a donc une assimilation de base qui crée le fond d'identité, hypothèse ayant parfois pour seule valeur d'être support de la différence : *si l'âme devait être étoffée, alors la pensée serait pourpre là où le blasphème serait haillon*. Cette image du tissu est plusieurs fois utilisée par Hugo pour formuler une distinction : « Un moment nous brillons ; / Puis, sur les panthéons ou sur les ossuaires, / Nous frissonnons, ceux-ci drapeaux, ceux-là suaires, / Tous lambeaux et haillons<sup>27</sup> », déclare le poète de « Pleurs dans la nuit ». Mais ici le fond d'identité ne vaut pas seulement comme socle de la différence : sous l'antithèse drapeaux / suaires, la métaphore du haillon, qui a le dernier mot, dit la caducité rapide de l'homme. De même, Hugo écrit dans *William Shakespeare*, à propos de la filiation entre la Révolution française et le XIX<sup>e</sup> siècle : « La révolution a forgé le clairon ; le dix-neuvième siècle le sonne<sup>28</sup> ». La métaphore-distinction, on le voit, peut servir à penser une répartition des rôles ; de la distinction, on glisse déjà vers l'interaction. Et de nouveau, le fond d'identité a une motivation et une valeur propres : le motif du clairon relève de l'imaginaire épique et glorieux, mais surtout c'est un motif célèbre de l'Apocalypse (voir p. 151 la n. 17 du chap. 3), qui symbolise donc ici l'accomplissement des temps – l'accomplissement du progrès. Citons encore quelques exemples qui s'écartent plus ou moins du parallélisme paratactique : « Les superstitions enseignées ne nourrissent pas, elles empoisonnent<sup>29</sup> », écrit Hugo dans « Les Fleurs ». Dans « Les Traducteurs », il repart d'une métaphore des évangiles (la théocratie « laisse aux affaires l'homme extérieur, et s'empare de l'homme intérieur. C'est au dedans qu'elle blanchit le sépulcre<sup>30</sup> ») pour proposer cette distinction entre religions et religion : « La religion est une exsudation profonde de l'infini, qui pénètre l'homme ; mais les religions sont badigeonnage. Une couche de foi sur les vices suffit<sup>31</sup> ». L'opposition entre couverture superficielle et pénétration profonde était déjà implicite dans les évangiles, mais elle occasionne ici un surcroît de

---

<sup>27</sup> *LC*, VI, 6, xv, Massin IX, p. 321-322.

<sup>28</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 306.

<sup>29</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

<sup>30</sup> Cf. l'évangile de Matthieu, 23, 27 : « Malheur à vous, scribes et Pharisiens hypocrites, qui ressemblez à des sépulcres blanchis : au-dehors ils ont une belle apparence, mais au-dedans ils sont pleins d'ossements de morts et de toute pourriture ; vous de même, au-dehors vous offrez aux yeux des hommes l'apparence de justes, mais au-dedans vous êtes pleins d'hypocrisie et d'iniquité ».

<sup>31</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 388, pour cette citation et la précédente.

pensée : on peut chercher à étendre la configuration-image, à dire d'où vient la substance liquide qui pénètre ou badigeonne, et on en arrive ainsi à rêver le phénomène de la religion vraie comme une « exsudation profonde de l'infini ». Par ailleurs, dans presque tous les exemples que nous avons cités, la distinction oppose deux extrémités d'une échelle de valeur, une positivité et une négativité (la seule exception étant l'image du clairon dans *William Shakespeare*). C'est une tendance lourde des métaphores-distinctions. Elle se confirme dans un vers que prononce le Mahomet de « L'An Neuf de l'Hégire » : « Je suis cendre comme homme et feu comme prophète<sup>32</sup> », et dans un passage des *Misérables* où Hugo dissocie les écrivains civilisateurs et les écrivains nuisibles aux XVIII<sup>e</sup> siècle : « à côté et au-dessous des philosophes, il y avait les sophistes, végétation vénéneuse mêlée à la croissance salubre, ciguë dans la forêt vierge<sup>33</sup> » (on note au passage la reformulation-progression de l'image, d'abord abstraite, puis concrète : phénomène que nous avons étudié au chapitre 6 p. 303 sqq.).

La métaphore-distinction hugolienne a aussi ses motifs récurrents. La distinction qui revient le plus souvent est celle des différentes formes de la lumière. Hugo utilise par exemple le couple *lumière / splendeur* comme quasi synonymique, en vertu de l'étymologie du deuxième mot (*splendor*, « l'éclat », en latin) ; il s'en sert pour penser des nuances de phénomène proches et des glissements de l'une à l'autre. Dans *Les Misérables*, il est question de « l'Italie et l'Espagne, l'une la lumière, l'autre la splendeur de l'Europe pendant des siècles<sup>34</sup> », et dans « Les Génies appartenant au peuple » Hugo demande que la volonté du beau s'accompagne de la volonté du vrai : « Cette double intuition de l'idéal, à la fois céleste et terrestre, sert le progrès par le rayonnement, civilise l'homme en manifestant Dieu, amende le relatif par sa confrontation avec l'absolu, élève la lumière à la splendeur et crée les suprêmes merveilles ». Mais c'est surtout la distinction entre lumière paisible et lumière violente qui intéresse Hugo : le rayon *vs* l'éclair, ou le rayon *vs* la flamme. Ainsi dans ce passage du « Goût » : « Certaines œuvres sont ce qu'on pourrait appeler les excès du beau. Elles font plus qu'éclairer ; elles foudroient. Étant donné les paresse et les lâchetés de l'esprit humain, cette foudre est bonne ». En avril 1870 très probablement, donc quelques années au-delà de notre corpus, dans ce qui deviendra l'épilogue du « Livre épique » des *Quatre Vents de l'esprit*, Hugo dit du Progrès, relativement à la Révolution : « Il lui prend un éclair et lui

---

<sup>32</sup> *LSI*, III, 1, Massin X, p. 462.

<sup>33</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 707.

<sup>34</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 390.

donne un rayon<sup>35</sup> ». Ailleurs, le fond d'identité prend plus d'importance, la parenté compte plus que la différence, et la foudre apparaît alors comme un état physique parmi d'autres de la lumière, avec la possibilité de changements d'état : ainsi dans *Napoléon le Petit*, à propos de la tribune de France entre 1789 et 1851 : « que sortait-il du choc ? toujours l'étincelle ; que sortait-il du nuage ? toujours la clarté. Tout ce que pouvait faire la tempête, c'était d'agiter le rayon et de le changer en éclair<sup>36</sup> ». On voit quelle mythification de la nature, plus ou moins accusée selon les passages, sous-tend cette métaphore-distinction : pour la physique, la lumière du rayon, de la foudre et de la flamme est toujours simplement un *effet* d'une combustion ; pour Hugo, la lumière est une *substance* susceptible d'états plus ou moins agressifs. Le début de modélisation s'appuie ici sur une nature rêvée, poétisée. La foudre hugolienne est généralement une violence lumineuse *justifiée* – peut-être parce que dans la mythologie classique elle est châtement divin, et du coup, chez Hugo, figuration fantasmée de la parole-châtiment. Le motif de la flamme est beaucoup plus ambivalent. Il porte parfois une valeur positive lorsque Hugo refuse l'impassibilité de l'écrivain : « Inépuisable compassion, tel est le fond du génie. Malheur à ceux qui n'ont pas cette grande flamme intérieure ! Ils sont de la lumière froide. Ils ne seront jamais que les seconds<sup>37</sup> ». Mais souvent la flamme apparaît comme le revers négatif de la lumière. Dans « Les Malheureux », la dernière pièce du livre V des *Contemplations*, le poète voit Jeanne d'Arc (entre autres martyrs de l'histoire) et lui dit : « ton noir bûcher fumant / A moins de flamboiement que de rayonnement<sup>38</sup> ». Métaphorisation, sémantisation des attributs d'une chose littérale<sup>39</sup> pour tenir un discours oblique sur cette chose : l'horreur du supplice de Jeanne est compensée par sa gloire, sa grandeur. C'est surtout, comme dans les exemples précédents, la pensée de la littérature et de l'action sociale qui convoque le couple de la flamme négative et de la lumière positive. Au livre II, VII des *Misérables*, Hugo montre les travers du monachisme, mais aussi ses côtés respectables :

Combattons, mais distinguons. Le propre de la vérité, c'est de n'être jamais excessive. Quel besoin a-t-elle d'exagérer ? Il y a ce qu'il faut détruire, et il y a ce qu'il faut simplement éclairer et regarder. L'examen bienveillant et grave, quelle force ! N'apportons point la flamme où la lumière suffit<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> « La Révolution », épilogue, Massin X, p. 247.

<sup>36</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>37</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 444.

<sup>38</sup> *LC*, V, 26, Massin IX, p. 291.

<sup>39</sup> Voir sur cela notre chapitre 13 p. 767-768 puis par exemple p. 797-800 ou p. 810.

<sup>40</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392.

Ce couple revient plus loin dans le roman, assorti d'un couple analogue et en même temps antithétique dans la logique poétique des quatre éléments, celui de l'eau paisible et de l'eau violente, qui sert à contrebalancer le premier couple en soutenant la conclusion contraire : Hugo fait le portrait de Combeferre, le meilleur des chevaliers de l'A B C :

entre deux clartés, sa pente était plutôt pour l'illumination que pour l'embrassement. Un incendie peut faire une aurore sans doute, mais pourquoi ne pas attendre le lever du jour ? Un volcan éclaire, mais l'aube éclaire encore mieux. Combeferre préférait peut-être la blancheur du beau au flamboiement du sublime. Une clarté troublée par de la fumée, un progrès acheté par de la violence, ne satisfaisaient qu'à demi ce tendre et sérieux esprit. Une précipitation à pic d'un peuple dans la vérité, un 93, l'effarait ; cependant la stagnation lui répugnait plus encore, il y sentait la putréfaction et la mort ; à tout prendre, il aimait encore mieux l'écume que le miasme, et il préférait au cloaque le torrent, et la chute du Niagara au lac de Montfaucon. En somme il ne voulait ni halte, ni hâte<sup>41</sup>.

*Plutôt la lumière paisible que la lumière violente, mais plutôt l'eau violente que l'eau paisible* : ainsi Hugo pluralise ses images pour ne pas s'enfermer d'un côté d'une alternative ; dans la tension des deux positions contraires mais valables toutes deux, une ligne de conduite doit se dessiner, trop complexe, trop variable selon les situations pour recevoir une formulation générale – mais Combeferre montrera comment on meurt sur les barricades du progrès en relevant un adversaire blessé<sup>42</sup>. Signalons une dernière récurrence thématique : les métaphores-distinctions sont souvent des métaphores animales. Elles peuvent dire une franche opposition, par exemple dans ce vers de *Châtiments* sur le crime « [devenu] beau » parce qu'il a réussi : « Il plane cygne après s'être envolé corbeau<sup>43</sup> », ou dans « *Dolor* », le poème VI, 17 des *Contemplations* : « Soyons dignes, / Corbeaux, hiboux, vautours, de redevenir cygnes<sup>44</sup> ». Pour l'auteur des *Misérables*, « la langue qu'on emploie à bord [...] est tout un argot héroïque et éclatant qui est au farouche argot de la pègre ce que le lion est au chacal<sup>45</sup> ». Différence dans la ressemblance. La distinction entre espèces animales peut dire aussi l'écart entre des nuances proches : de nouveau dans le portrait de Combeferre, expliquant ce qui le distingue d'Enjolras, Hugo explique :

si la grandeur de la révolution, c'est de regarder fixement l'éblouissant idéal et d'y voler à travers les foudres, avec du sang et du feu à ses serres, la beauté du progrès, c'est d'être sans tache ; et il y a entre Washington [ou Combeferre] qui représente l'un et Danton [ou

---

<sup>41</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 484.

<sup>42</sup> Voir le chapitre V, I, 21 des *Misérables*.

<sup>43</sup> *Ch*, VI, 13, II, Massin VIII, p. 729.

<sup>44</sup> *LC*, VI, 17, Massin IX, p. 345.

<sup>45</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 699.

Enjolras] qui incarne l'autre, la différence qui sépare l'ange *aux ailes de cygne* de l'ange *aux ailes d'aigle*<sup>46</sup>.

À côté de ces métaphores-distinctions, on peut repérer des métaphores relationnelles qui décrivent, comme nous l'annoncions *supra*, une interaction ou (élargissons) une interdépendance. Ainsi dans ces deux vers de « Suite », le poème I, 8 des *Contemplations* : « La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches. / Le mot dévore, et rien ne résiste à sa dent<sup>47</sup> ». Il y a là une configuration formelle – la comparaison précisant une métaphore verbale – que nous retrouverons à plusieurs reprises dans la section suivante de ce chapitre. Mais la configuration syntaxique emblématique de la métaphore relationnelle est plutôt celle-ci : la condensation de l'analogie à quatre termes dans une structure de complémentation (complément d'objet ou complément du nom). Par exemple, le poète d'« À Juvénal » évoque le cas d'un rhéteur flattant le despote et insultant les bannis : « Esprit sauteur prenant la phrase pour tremplin<sup>48</sup> ». Cette métaphore vise plus la précision comique de la caricature qu'une opération cognitive de modélisation, certes, mais formellement, c'est le schéma typique de la métaphore relationnelle ; on voit ce qui l'oppose à la juxtaposition parallèle plus ou moins paratactique des métaphores-distinctions. La condensation de l'analogie carrée a souvent pour conséquence la métaphore *maxima*, contraction la plus serrée et la plus maniable des assimilations  $X_1 \rightarrow X_2$  et  $Y_1 \rightarrow Y_2$  ; ainsi le poète de « Suite » déclare à propos du mot : « De l'océan pensée il est le noir polype<sup>49</sup> », et le poète de « *Melancholia* » s'exclame : « Peuple océan jetant l'écume populace<sup>50</sup> ! » Il est important de comprendre que la métaphore *maxima*, ce phénomène si fréquent et si emblématique chez Hugo, dont nous avons étudié la signification au chapitre 5 (p. 270-275), vient souvent comme retombée d'un autre geste métaphorique et comme commodité d'écriture.

---

<sup>46</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 484. Je souligne. On notera qu'ici l'image animale s'enclasse dans un comparant fabuleux, l'ange, parce que Hugo dit le sublime épique des luttes historiques. On comparera ce passage avec une autre métaphore-distinction du roman, proche par ses motifs, mais qui décrit une opposition dans un esprit satirique : « Toutes deux [les sœurs Gillenormand] avaient des ailes, l'une comme un ange, l'autre comme une oie » (III, II, 8, Massin XI, p. 453).

<sup>47</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 80.

<sup>48</sup> *Ch*, VI, 13, IX, Massin VIII, p. 733.

<sup>49</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 80.

<sup>50</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 155.

## Conjonction miraculeuse des motivations

Si maintenant on considère les métaphores à comparant unique, il y a un premier pas vers la modélisation lorsque ce comparant réussit à traduire plusieurs aspects indépendants du comparé : en multipliant les motivations, on rend compte de la complexité d'un phénomène, on la schématise<sup>51</sup>. Dans ce cas, la métaphore commence à être filée, d'un filage que nous appellerons plus loin *analytique* (voir p. 402) ; nous consacrerons en effet une longue dernière section aux métaphores les plus systématiquement filées ; ici nous nous intéressons en quelque sorte à l'éclosion de ce procédé, à ses réalisations les plus élémentaires, et à travers elles à son principe : la réunion de deux ou trois traits d'un objet dans une image unifiante. Dans « *Melancholia* », le poète s'exclame : « Foules ! sillons creusés par ces mornes charrues, / Nuit, douleur, deuil ! champ triste où souvent a germé / Un épi qui fait peur à ceux qui l'ont semé<sup>52</sup> ! » La métaphore agraire arbore successivement deux motivations, *misère* → *labourage*, puis *comportement des misérables* → *croissance du blé* ; comme en outre le lien de causalité entre les deux aspects est le même du côté du comparant et du comparé, la métaphore est d'autant plus convaincante. Dans *Les Misérables*, Hugo évoque les détrousseurs de morts qui officient après les batailles : « des êtres chauves-souris, [...] toutes les espèces de vespertilio qu'engendre ce crépuscule qu'on appelle la guerre<sup>53</sup> ». Cette métaphore peut s'analyser comme relationnelle (*les détrousseurs sont à la guerre ce que les chauves-souris sont au crépuscule*) ou comme nœud de motivations : les détrousseurs sont des chauves-souris parce qu'ils vivent d'une sorte de vampirisme, et en outre parce qu'ils viennent avec quelque chose de semblable à l'obscurité, la guerre (qui est violente, donc *effrayante* + *privation d'un état heureux*, deux traits communs avec l'obscurité). Ici la causalité est moins évidente : certes la nuit favorise naturellement la présence de chauves-souris, mais la nuit n'a rien à voir avec le vampirisme de ces volatiles – sauf à entrer, de nouveau, dans une mythification de la nature. Mais l'absence de lien entre les deux aspects réunis est presque un avantage pour l'effet particulier que nous voudrions souligner ici : le comparant semble une trouvaille heureuse s'il présente la même conjonction de traits *indépendants* que l'objet à décrire. Dans

---

<sup>51</sup> Cf. Judith Wulf qui note que « l'image » dans les romans de Hugo est « un schème ou plutôt un processus de schématisation » (*Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 63) ; elle ajoute un peu plus loin, à propos des tropes hugoliens : « l'utilisation du concret ne consiste pas uniquement à donner l'impression qu'un élément abstrait est concret, mais à *structurer la compréhension d'un phénomène de manière sensible* » (p. 67 ; c'est moi qui souligne).

<sup>52</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 155.

<sup>53</sup> *LM*, II, I, 19, Massin XI, p. 289.

« *Ad majorem Dei gloriam* », le poème I, 7 des *Châtiments*, la prédication jésuite ressemble à la neige par plusieurs aspects disjoints :

Notre parole, hostile au siècle qui s'écoule,  
Tombera de la chaire en flocons sur la foule ;  
Elle refroidira les cœurs irrésolus,  
Y glacera tout germe utile ou salutaire,  
Et puis elle y fondra comme la neige à terre,  
Et qui la cherchera ne la trouvera plus.

Seulement un froid sombre aura saisi les âmes ;  
Seulement nous aurons tué toutes les flammes<sup>54</sup>.

Trois aspects indépendants de la parole jésuite – le mouvement de haut en bas par lequel elle arrive aux fidèles, son pouvoir démoralisateur, et son évanescence sournoise – sont décrits par trois aspects disjoints de la neige : chute de flocons, froideur, fonte. (On peut tomber en flocons sans être froid. La froideur et la fonte de la neige sont liées par une causalité inverse – le froid empêche la neige de fondre – mais *ici* elles sont utilisées *comme disjointes* : la neige est froide *et* elle fond, sans que la fonte paraisse impliquer un réchauffement.) Conjonction miraculeuse des motivations. Tel est encore l'effet de la métaphore qui, dans la préface des *Contemplations*, tient ensemble la genèse du recueil et sa portée de signification :

L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme<sup>55</sup>.

Ici toutefois il y a dissymétrie entre deux aspects liés causalement du côté du comparé (le recueil parlera de tous à tous *parce qu'il émane d'une expérience humaine*) et deux aspects disjoints du côté du comparant (l'eau filtre, et d'autre part elle reflète, sans lien entre ces propriétés). Miracle d'une chose naturelle qui solidarise fortuitement ces deux aspects comme exprès pour symboliser le phénomène littéraire – ou projection qui mythifie la chose naturelle en suggérant que l'eau reflètera pour avoir filtré à travers une roche particulière.

Parfois, à force de jouer sur des niveaux du comparant et du comparé qui n'ont rien à voir entre eux, l'effet de conjonction miraculeuse est vraiment très artificiel : la modélisation n'est qu'apparente, on peut parler de *pseudo-modélisation*. Dans la prose philosophique « La Civilisation », Hugo évoque la progressivité continue qui caractérise la civilisation comme d'autres processus de croissance : « Rien n'est à pic. Tout est d'abord larve. Le chaos n'est autre chose que la première chenille. / Il en est sorti le monde, ce prodigieux papillon de

---

<sup>54</sup> *Ch*, I, 7, Massin VIII, p. 594.

<sup>55</sup> *LC*, Préface, Massin IX, p. 59.

l'abîme qui a la poussière stellaire sur les ailes. Et qui, comme le papillon, est âme<sup>56</sup> ». L'image du monde comme « prodigieux papillon de l'abîme » est inattendue et magnifique, elle a ce que nous appellerons au chapitre 12 du *reste*, et en abondance ; mais ce reste, cette part de figuration irréductible à la modélisation (voir ledit chapitre 12 p. 703 sqq.), est possible grâce à une habileté pseudo-modélisatrice : trois aspects du papillon – l'état larvaire, la poussière sur les ailes, et le mot grec *psychè* qui signifie à la fois « âme » et « papillon » – correspondent à trois aspects de l'univers – issu du chaos, plein d'étoiles, et spirituel en même temps que matériel. La première correspondance constitue bien une identité de loi ; la deuxième n'est qu'une ressemblance visuelle, tout à fait fortuite par rapport à l'identité de loi susdite ; quant à la troisième correspondance, elle s'appuie sur une contingence onomastique, sur l'heureux hasard d'un calembour. Dans « *Promontorium Somnii* », Hugo affirme que la folie du poète est pleine de sagesse, et il trouve dans la tradition religieuse une garantie de cette idée : « Le poète est le fils de la muse ; il en est aussi l'enfant. / Mais cette enfance ressemble à celle du Nazaréen au temple. Elle enseigne. / Les docteurs l'écoutent ; elle a le doigt levé<sup>57</sup> ». De nouveau, un jeu de mots, cette fois sur un stéréotype culturel (le poète « fils de la muse »), permet une première correspondance entre le comparé (le poète) et le comparant (l'enfant Jésus au temple) ; il est vrai qu'à ce jeu de mots s'ajoute une assimilation approximativement ordinaire, *folie* → *enfance* (un vieillard qui perd la raison *retombe en enfance*) ; puis une deuxième correspondance, *sagesse* → *enseignement aux docteurs du Temple*, permet de faire de l'enfant Jésus un modèle de la thèse hugolienne. Conjonction des motivations d'autant plus miraculeuse qu'elle est conflictuelle : c'est précisément parce que Jésus avait une maturité au-dessus de son âge qu'il conversait avec les docteurs (on notera en outre que Hugo projette sur le texte évangélique une réinterprétation de la tradition picturale : dans l'évangile, Jésus pose des questions aux docteurs et les émerveille par la sagesse de ses paroles<sup>58</sup>, ce qui ne veut pas dire qu'il les enseigne ; mais les illustrations de cette scène ont donné à l'enfant le geste professoral du doigt levé).

Hugo rend volontiers sensible le mouvement d'élargissement de la motivation pour mettre en valeur l'heureuse trouvaille du comparant-modèle. Les amis d'Enjolras, après que ce dernier a exécuté un insurgé coupable, « considéraient avec une admiration où il y avait de la compassion ce grave jeune homme, bourreau et prêtre, de lumière comme le cristal, *et de*

---

<sup>56</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 425.

<sup>57</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

<sup>58</sup> Il est « dans le Temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant ; et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses ». Évangile de Luc, 2, 46-47.

*roche aussi*<sup>59</sup> ». Bien plus, le mouvement d'élargissement est parfois mis au service d'une avancée du texte (voir sur cela le chapitre 6 p. 318-324), ou d'une opération logique : explication, argumentation, justification (voir sur cela le chapitre 8). Décrivant dans la troisième partie des *Misérables* les salons ultra que fréquente Gillenormand, Hugo écrit :

Ce monde n'est plus. Rien, répétons-le, n'en reste aujourd'hui. Quand nous en tirons par hasard quelque figure et que nous essayons de le reconstruire par la pensée, il nous semble étrange comme un monde antédiluvien. *C'est qu'en effet* il a été lui aussi englouti par un déluge. Il a disparu sous deux révolutions. Quels flots que les idées ! Comme elles couvrent vite tout ce qu'elles ont mission de détruire et d'ensevelir, et comme elles font promptement d'effrayantes profondeurs<sup>60</sup> !

À une première assimilation, *étrangeté des manières ultra* → *aspect des vestiges antédiluviens*, vient s'ajouter une deuxième assimilation, *idées* → *flots* : prise au sérieux, constitution en modèle, du motif du déluge qui était impliqué dans l'adjectif *antédiluvien*, et par là explication-justification de l'impression première. De même, à propos de Cosette amoureuse de Marius, Hugo raconte : « Il lui sembla que, du jour au lendemain, son âme était devenue noire. Elle ne la reconnaissait plus. La blancheur de l'âme des jeunes filles, qui se compose de froideur et de gaîté, ressemble à la neige. Elle fond à l'amour qui est son soleil<sup>61</sup> ». La neige s'avère de nouveau un modèle utile pour fédérer une pluralité d'aspects, avec davantage de liaison naturaliste ici que dans l'exemple des *Châtiments* – la causalité inverse entre froideur et fonte n'est pas gommée mais utilisée – ce qui permet d'expliquer l'un des aspects et de neutraliser ce qu'il avait d'abord d'inquiétant : une noirceur détachée de toute chose, symbolique du mal, devient la couleur retrouvée de la terre au printemps<sup>62</sup>. On notera certaines fragilités (avant l'amour, y a-t-il nécessairement de la *froidueur* dans l'âme des jeunes filles ? la gaité n'est pas un attribut naturel de la neige mais une association humaine) ; la liaison naturaliste entre les aspects reste très incomplète (la *blancheur* de la neige a peu à voir avec le couple *froidueur / fonte*, le *noir* de la terre encore moins) ; fragilité virtuose, audace fantaisiste d'une rationalisation poétique. Le même mouvement explicatif se retrouve encore dans quelques vers du « Satyre », le poème central de la Première Série de *La Légende des siècles*. Le personnage éponyme évoque l'asservissement de l'humanité :

Et le dernier soupir libre et divin s'exhale  
Sous la difformité de la loi colossale :  
L'homme se tait, ployé sous cet entassement ;

---

<sup>59</sup> *LM*, IV, XII, 8, Massin XI, p. 785. Je souligne.

<sup>60</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 465. Je souligne.

<sup>61</sup> *LM*, IV, III, 6, Massin XI, p. 644.

<sup>62</sup> Correction d'une analogie, neutralisation du mal : voir sur ces deux opérations respectivement le chapitre 8 p. 476-481 et le chapitre 9 p. 536-554.

Il se venge ; il devient pervers ; il vole, il ment ;  
L'âme inconnue et sombre a des vices d'esclave ;  
Puisqu'on lui met un mont sur elle, elle en sort lave ;  
Elle brûle et ravage au lieu de féconder<sup>63</sup>.

Le volcan sert d'image unifiante à travers laquelle l'accablement explique le mal et la violence chez les accablés. Image à la fois naturelle et mythique – mais mythique *anonyme*<sup>64</sup> – puisque être écrasé sous un mont et devenir volcan, c'est le sort célèbre de Typhon puni par Zeus. Le mouvement est justificatif, enfin, dans une image de *William Shakespeare* à propos des génies, qui vont à des hauteurs où on ne peut les suivre : « Ils sont les géants pensifs. Leur rêverie titanique a besoin de l'absolu et de l'insondable pour se dilater. Ils pensent comme les soleils rayonnent, avec l'abîme autour d'eux pour condition<sup>65</sup> ». L'assimilation topique du génie à un astre, fondée sur le sème /éclat/, apporte l'explication et la justification d'un autre aspect : « ces génies déconcertent », écrivait Hugo un peu plus haut, on ne les approche pas, ils font le vide immense autour d'eux<sup>66</sup>.

### **Aller chercher un comparant sophistiqué**

Enfin, la métaphore tend à se faire modélisatrice lorsqu'elle va chercher loin un comparant sophistiqué, un objet précis, rare et complexe, pour mieux rendre compte du comparé. Au chapitre IV, 1, 2 des *Misérables*, Hugo expose la doctrine des « habiles » (c'est-à-dire ceux qui « dépècent l'échouement » d'une révolution) après juillet 1830 ; pour ces « habiles », il fallait une dynastie, et on pouvait la prendre dans n'importe quelle famille royale : « Les maisons royales ressemblent à ces figuiers de l'Inde dont chaque rameau en se courbant jusqu'à terre y prend racine et devient un figuier. Chaque branche peut devenir une dynastie. À la seule condition de se courber jusqu'au peuple. / Telle est la théorie des habiles<sup>67</sup> ». La connaissance encyclopédique de l'écrivain, sa mémoire des curiosités de la

---

<sup>63</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596. Nous avons déjà vu la même image utilisée de façon semblable dans un passage des « Fleurs », comme point de ralliement de la réflexion grâce à la pluralité de ses motivations : voir le chapitre 6 p. 320-321.

<sup>64</sup> Sur la métaphore mythique anonyme, voir le chapitre 14 p. 845-846.

<sup>65</sup> *WS*, II, III, 5, Massin XII, p. 260, pour cette citation et la suivante.

<sup>66</sup> Plus haut encore dans *William Shakespeare*, cette image était déjà utilisée de façon similaire ; Hugo s'adressait à Dieu : « les génies, et puis les génies, Orphée, puis Moïse, puis Isaïe, puis Eschyle, puis Lucrece, puis Tacite, puis Juvénal, puis Cervantes et Rabelais, puis Shakespeare, puis Molière, puis Voltaire, ceux qui sont venus et ceux qui viendront, cela ne te gêne pas. Pêle-mêle de constellations. Il y a de la place dans ton immensité » (I, V, 2, Massin XII, p. 228). Parce que les génies sont des astres pour leur éclat, ce qui est vrai des constellations – elles peuvent être innombrables parce qu'elles ont un espace infini – est vrai aussi pour eux : geste de déduction qui est déjà celui des arguments d'analogie (voir le chapitre 8).

<sup>67</sup> *LM*, IV, 1, 2, Massin XI, p. 599.

nature, lui fournit une image exotique où se lient causalement les deux composantes d'un phénomène politique : une *branche qui devient dynastie* parce qu'elle *se fait proche du peuple*. Dans « *Melancholia* », Hugo trouve une image adéquate de la richesse non dans la cendre seulement, mais dans les grains de cendre illusoirement dorés par la lumière – phénomène particulier dont nous avons tous fait l'expérience : « Chiens, voitures, chevaux ! cendre au reflet vermeil ! / Poussière dont les grains semblent d'or au soleil<sup>68</sup> ! » Un autre poème des *Contemplations*, « Halte en marchant », utilise le phénomène surprenant du feu follet – une flamme qui brûle sur l'eau – pour décrire la gloire paradoxale du martyr : « La tremblante auréole éclôt aux gémonies, / Et, sur ce vil marais, flotte, lueur du ciel, / Du cloaque de sang feu follet éternel<sup>69</sup> ». La modélisation est certes parasitée par deux ou trois surdéterminations littérales (nous verrons lesquelles au chapitre 12 p. 716-717) mais elle conjoint tout de même deux motivations valables, *gloire / sainteté* → *lueur* et *infamie* → *cloaque* : la trouvaille du feu follet au croisement de ces deux aspects est reçue par le lecteur comme miraculeuse. Nous avons déjà cité (chap. 6 p. 327) et nous reciterons (chap. 9 p. 538) un passage des « Fleurs » dans lequel Hugo utilise une image similaire, « le feu grégeois du ruisseau de la rue », pour décrire la persistance de l'idéal dans les âmes les plus dégradées.

Lorsque la nature ne fournit par ce phénomène précis, sophistiqué, complexe dont il a besoin, Hugo n'hésite pas à l'inventer. Il écrit par exemple dans *William Shakespeare* : « La rêverie est un regard qui a cette propriété de tant regarder l'ombre qu'il en fait sortir la clarté<sup>70</sup> ». Invention d'un comparant merveilleux : nous étudierons la fabulation métaphorique au chapitre 12 comme un au-delà de la modélisation, mais l'intéressant, on le voit ici, c'est que la fabulation peut procéder d'une intention modélisatrice. Comparons d'ailleurs cette phrase de *William Shakespeare* avec une apposition des *Misérables* qui applique à peu près le même motif à l'exaltation des génies : il est question des mystères de la métaphysique, « formidables abîmes que Lucrèce, Manou, saint Paul et Dante contemplant avec cet œil fulgurant qui semble, en regardant fixement l'infini, y faire éclore des étoiles<sup>71</sup> ». Le fabuleux est ici mis en valeur par la création d'une micro-scène, non sans détails descriptifs ; en revanche, dans la phrase de *William Shakespeare*, le style général de la définition (« la rêverie est un regard... »), la spécification-sophistication du générique et banal « regard » par une

---

<sup>68</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 155.

<sup>69</sup> *LC*, I, 29, Massin IX, p. 112.

<sup>70</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 226.

<sup>71</sup> *LM*, I, I, 14, Massin XI, p. 92.

relative déterminative merveilleuse, et surtout la notion de « propriété » empruntée au discours scientifique (« *un regard qui a cette propriété de...* »), rationalisent et naturalisent le surnaturel, mettent la fabulation au service de la modélisation. Dans *Les Misérables*, quelques lignes au-dessus de l'apposition que nous venons de citer, une autre métaphore relève de cette invention fabuleuse modélisatrice : Monseigneur Bienvenu « ne cherchait pas à condenser en flamme la lueur des choses<sup>72</sup> ». Une lueur que l'on condense en flamme, ce n'est pas dans les règles de la nature que nous connaissons ; mais l'utilisation du verbe *condenser*, qui désigne un phénomène de physique<sup>73</sup>, permet de fabuler un phénomène simili-naturel, modèle adéquat dans sa précision à ce que Hugo veut décrire.

## Les métaphores naturelles-scientifiques

Indépendamment des trois facteurs étudiés ci-dessus, certaines métaphores ont une valeur modélisatrice pour des raisons thématiques. Les métaphores empruntées au domaine de la nature sont comme prédisposées à cette fonction cognitive, parce qu'elles projettent sur le comparé l'image d'un phénomène qui est un pur produit de lois, de causalités, de mécanismes matériels (là où les phénomènes humains ont en eux le *clinamen* de la liberté) ; un phénomène explicable et à expliquer ; un phénomène qui appelle par excellence le regard de la science (la nature passant pour l'objet premier et privilégié de la connaissance humaine) et que le regard de la science, généralement, a déjà organisé. Le comparé s'en trouve, bien souvent, configuré comme objet de connaissance, et la modélisation au sens de transfert d'un champ du savoir à un autre est au moins une implication possible. Nous étudierons donc dans cette section un spectre qui va des métaphores simplement naturelles aux métaphores explicitement scientifiques, c'est-à-dire celles qui convoquent le vocabulaire spécifique d'une science : le nom de cette science, ses concepts, ses théories explicatives. Nous essaierons de ne pas réduire l'écart entre les deux extrémités du spectre, sans ignorer non plus que la métaphore simplement naturelle implicite souvent un contenu scientifique. (L'étude des métaphores naturelles-scientifiques se prolongera dans la troisième section de ce chapitre, qui introduira la problématique supplémentaire de la modélisation complexe.)

---

<sup>72</sup> *LM*, I, I, 14, Massin XI, p. 91.

<sup>73</sup> Comme ces images de la pression et de la dilatation, phénomènes matériels et physiques élémentaires pour décrire des faits immatériels, que nous avons repérées au chapitre 6 p. 338-339.

Bien sûr, toutes les métaphores naturelles de notre corpus ne sont pas modélisatrices : ce n'est qu'une prédisposition, une tendance forte. Surtout, même celles qui sont modélisatrices sont souvent tiraillées par d'autres logiques moins cognitives, plus esthétiques : en doublure de la démarche intellectuelle, de l'opération de schématisation qui réduit la maquette à une abstraction, il y a l'attrait poétique des grandes visions naturelles, des spectacles sublimes, des paysages, qui préserve la fascination sensible de l'image.

Olivier Ritz, étudiant les métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution, indique plusieurs fonctions possibles des métaphores modélisatrices : elles peuvent être des outils de simplification (lorsqu'elles projettent l'image de causalités uniques et linéaires<sup>74</sup>) ou au contraire des outils de figuration de la complexité (lorsque les causalités sont multiples et non linéaires<sup>75</sup>). Dans ce cas, elles peuvent servir à affirmer le caractère incompréhensible de phénomènes soit chaotiques, soit d'une complexité qui dépasse les facultés de connaissance humaines ; ou bien au contraire, à affirmer et à projeter malgré tout une intelligibilité, un ordre dans les phénomènes<sup>76</sup>. Les métaphores hugoliennes que nous étudions ici ont en général cette dernière visée : face à des phénomènes surprenants, parfois scandaleux pour la raison, elles trouvent dans la nature des schèmes explicatifs qui réintroduisent une rationalité. Par ailleurs, comme l'explique encore Olivier Ritz, la modélisation naturelle des faits humains a des implications du côté de la liberté. Elle peut servir à affirmer le caractère incontrôlable de phénomènes qui naissent mécaniquement de certains concours de circonstances<sup>77</sup> ; mais cette mécanique immuable, une fois connue, est une base solide pour des possibilités d'action élargies<sup>78</sup>. Ces deux interprétations cohabitent chez Hugo. En psychologie, par exemple, ses métaphores naturelles rendent compte d'une expérience de l'incontrôlé au sein de l'individu. La liberté elle-même, la liberté créatrice de l'artiste, est pensée comme la combinaison de lois déterministes. Face aux grands heurts des conflits sociaux, le modèle des mécanismes physiques inéluctables n'abolit pas la question de la responsabilité, mais la déplace utilement, la déporte vers ceux qui laissent s'installer les circonstances productrices de catastrophes. Et en même temps, la connaissance des lois des phénomènes humains a souvent pour finalité

---

<sup>74</sup> Olivier Ritz, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, p. 98-99.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 101-104.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 103-104.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 106-109.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 113-124.

l'action progressiste, – qu'il s'agisse de l'extraction minière de l'avenir ou de la vitrification du peuple.

### Une psychologie naturaliste dans *Les Misérables*

En exposant la vie intérieure de ses personnages, Hugo propose une représentation de la psychologie humaine qui fait la part belle aux métaphores naturelles. Ces métaphores servent généralement à penser le *mouvement* au sein de l'âme humaine. Elles sont une phénoménologie, une traduction dans des images d'une expérience intime qui est celle de Hugo comme de tout sujet humain. Le sujet s'expérimente distinct du monde extérieur, et même dans une certaine mesure de son identité matérielle et sociale, de son corps et de ce qui le définit au regard des institutions humaines. Il ne se sent rien d'autre que son intériorité. Mais voici que dans sa vie intérieure même, il fait l'expérience de l'incontrôlé, de ce qui advient et se modifie malgré lui. Il est naturel que cette expérience de l'incontrôlé intérieur, des *changements* involontaires et des tensions subies au sein même de l'âme, soit pour ainsi dire versée au même dossier que l'expérience de l'altérité extérieure et matérielle, que l'une et l'autre soient ressenties selon les mêmes catégories. L'expression latine *motus animi* et l'étymologie du français *émotion* enregistrent cette métaphoricité conceptuelle en vertu de laquelle les affects sont pensés comme du *mouvement* – l'un des modes les plus manifestes du *changement* dans le monde matériel. C'est cette phénoménologie que Hugo prolonge et sophistique dans des métaphores empruntées à la mécanique, branche de la physique qui étudie le mouvement : la matérialisation de l'immatériel est le prix à payer pour une phénoménologie des mouvements involontaires de l'âme. Ainsi, au sujet du vol des quarante sous de Petit-Gervais par Valjean, le narrateur des *Misérables* propose cette hypothèse : « était-ce un dernier effet et comme un suprême effort des mauvaises pensées qu'il avait apportées du bague, un reste d'impulsion, un résultat de ce qu'on appelle en statique *la force acquise*<sup>79</sup> ? » On ne saurait aller plus loin dans la métaphore scientifique. Non seulement le phénomène-comparant est indexé d'un nom de discipline (la statique, « partie de la mécanique qui étudie l'état d'équilibre des forces, des systèmes de forces<sup>80</sup> ») qui projette tout un cadre de représentation sur le domaine du comparé ; mais le phénomène-comparant lui-même est à un état maximal d'abstraction et de conceptualisation scientifique, sous une dénomination (« *la*

---

<sup>79</sup> *LM*, I, II, 13, Massin XI, p. 127.

<sup>80</sup> Article « STATIQUE », Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=2556925545;r=1;nat=;sol=1;>, page consultée le 4 juin 2020.

*force acquise* ») qui exhibe par l'italique son appartenance à une terminologie. La métaphore scientifique s'est retirée du monde sensible, au point de faire à peine image ; la syntaxe est indéniablement métaphorique (deux isotopies distinctes sont mises en relation par une copule en une prédication littéralement non pertinente), et pourtant la prise de recul terminologique (« ce qu'on appelle en statique ») suggère un phénomène d'étendue plus large, généralisable bien au-delà des frontières de la mécanique matérielle : l'énoncé se lit presque comme la généralisation littérale d'un concept.

Tant d'abstraction, de conceptualité scientifique, et si peu d'image, sont exceptionnels. La plupart du temps, les métaphores physiques de la psychologie hugolienne ne renoncent pas aux prestiges sensibles du spectacle du monde. C'est ce qui fait leur ambivalence : elles ont une visée et un effet de modélisation scientifique, sans nul doute ; et en même temps elles tendent au spectaculaire et au sublime, elles magnifient leur objet, elles parlent à l'imagination et à l'émotion du lecteur. Cette ambivalence est bien illustrée par les métaphores empruntées à la mécanique des fluides. C'est en effet à cette discipline que Hugo recourt le plus souvent pour modéliser la vie immédiate et rapide de la conscience, et il y est poussé à la fois par le souci d'une phénoménologie exacte et par l'attrait des grandes images naturelles. Le souci phénoménologique seul motive cette notation psychologique sur Javert au moment d'arrêter Valjean : « La certitude de tenir enfin Jean Valjean fit apparaître sur sa physionomie tout ce qu'il avait dans l'âme. Le fond remué monta à la surface<sup>81</sup> », ou encore cet énoncé en forme de maxime : « La joie est le reflux de la terreur<sup>82</sup> » (qui commente le bouleversement de Fauchelevent lorsque Valjean, qu'il avait cru mort, revient à lui dans le cercueil de sa sortie du couvent). Mais l'attrait des grandes images naturelles s'y joint dans des passages d'introspection plus longue et plus dramatique, comme la « tempête sous un crâne » du chapitre I, VII, 3 : la crise terrible que traverse la conscience de Valjean appelle à deux reprises la métaphore d'une mer houleuse. La première occurrence sert à décrire le mouvement incontrôlé de la pensée : « Voilà dans quelle tourmente il était. Son cerveau avait perdu la force de retenir ses idées, elles passaient comme des ondes, et il prenait son front dans ses deux mains pour les arrêter<sup>83</sup> ». Syntaxiquement, on a ce qu'on pourrait appeler un régime de métaphoricité sobre : seuls sont strictement métaphoriques les deux verbes qui

---

<sup>81</sup> *LM*, I, VIII, 3, Massin XI, p. 246.

<sup>82</sup> *LM*, II, VIII, 7, Massin XI, p. 420.

<sup>83</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 203.

dénotent un mouvement (« elles passaient », « les arrêter ») ; la métaphore mécanique atteint à l'image naturelle grâce à une comparaison (« comme des ondes »). On n'est pas si loin de cette généralisation quasi littérale de notions mécaniques que l'on constatait plus haut avec la métaphore de *la force acquise*, – ici à partir d'une analogie de phénomènes qui, par rigueur, refuse de sauter le pas de l'identification métaphorique. Plus loin, une deuxième occurrence va plus loin dans la modélisation, en étoffant la motivation de la métaphore : « On n'empêche pas plus la pensée de revenir à une idée que la mer de revenir à un rivage. Pour le matelot, cela s'appelle la marée ; pour le coupable, cela s'appelle le remords. Dieu soulève l'âme comme l'océan<sup>84</sup>. » Ce que l'âme a de commun avec la mer, ce n'est plus seulement un mouvement incontrôlé, mais un mouvement régulier, à sens et à direction uniques, et surtout un mouvement suscité par une cause extérieure. Du savoir attaché à l'image marine (*les marées sont provoquées par l'attraction lunaire*) se déduit (en une vraie progression logique qui, d'une phrase à l'autre de la métaphore, se passe de marqueurs linguistiques) un complément de savoir concernant le comparé : le modèle des marées permet d'introduire un vis-à-vis de l'âme, Dieu, et de penser l'action de l'un sur l'autre<sup>85</sup>. Une fois de plus, la réalisation syntaxique de cette modélisation est particulièrement prudente, comme réticente à la métaphore : seuls les verbes de mouvement sont métaphoriques (« revenir à une idée », « soulève l'âme »), ils le sont parfois faiblement (« revenir à une idée ») ; ce sont des comparaisons qui précisent la modélisation et l'image (« pas plus... que la mer de revenir à un rivage », « comme l'océan ») ; et de nouveau une prise de recul terminologique (« pour le matelot, cela s'appelle... ; pour le coupable, cela s'appelle... ») suggère un phénomène unique dont la conceptualisation humaine méconnaît l'étendue<sup>86</sup>. D'autant plus que le désir d'unification des ordres matériel et moral<sup>87</sup> conduit Hugo à remplacer la lune, *analogon* de

---

<sup>84</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 205.

<sup>85</sup> Hugo formule ici rapidement, allusivement, un point fondamental de sa pensée, carrefour de sa psychologie, de son éthique, de son esthétique et de sa métaphysique, qui se trouve plusieurs fois exposé dans *Les Misérables*, *William Shakespeare* et la prose philosophique des années 1862-1864 : la conscience morale prise dans toute son étendue, c'est-à-dire le sentiment du juste mais aussi du vrai et du beau, est en l'homme le siège d'une altérité (puisque l'homme rencontre en lui le partage du juste et de l'injuste, du vrai et du faux, du beau et du laid, comme des faits sur lesquels il n'a pas de prise, qui s'imposent à lui), et cette altérité c'est Dieu, ou du moins l'influence de Dieu sur l'homme (voir notre chapitre 1 p. 93-94). On constate une certaine cohérence des métaphores qui modélisent cette influence : à la métaphore de la marée dans *Les Misérables* fait écho dans la prose philosophique « Le Goût » la métaphore de la gravitation planétaire autour du soleil – que nous étudierons plus loin dans ce chapitre, p. 411-412.

<sup>86</sup> Nous avons déjà constaté au chapitre 5 cet effet des métaphores qui soulèvent le voile des vocables : voir les p. 259-276 et plus particulièrement la p. 269.

<sup>87</sup> Myriam Roman, qui note la fréquence des métaphores cosmiques pour décrire la psychologie des personnages hugoliens, la rattache à l'idée d'immanence : « L'immanence hugolienne inclut ainsi naturellement l'âme humaine : les idées sont matière, ou plus exactement, elles se manifestent comme des forces agissant sur le

Dieu dans l'analogie des marées, par Dieu lui-même : « Dieu soulève l'âme comme l'océan », l'analogie à quatre termes est réduite à une analogie à trois termes, non sans quelque raison (si Dieu a créé ou, mieux, continue en permanence de créer, de maintenir dans l'être, la nature et ses lois<sup>88</sup>, dans ce cas c'est bien Dieu, par le truchement de la lune, qui soulève l'océan : l'énoncé de la comparaison implicite toute cette métaphysique), non sans quelque forçage aussi. Avec ces quatre métaphores empruntées à la mécanique des fluides, on voit quel positionnement intermédiaire entre métaphore naturelle et métaphore scientifique est monnaie courante chez Hugo. Les comparants sont évoqués sous leur aspect de réalité naturelle, sans nom de discipline ni terminologie spéciale pour conceptualiser le phénomène ; mais ces réalités naturelles sont malgré tout convoquées pour les lois, les processus et les structures que la science étudie en eux ; ce sont ces lois, processus ou structures qui servent de modèle, et la modélisation importe ainsi tacitement, clandestinement, la grille de lecture d'une certaine science dans le champ d'étude du comparé.

Si les images de la mécanique des fluides décrivent la vie immédiate et rapide de la conscience, d'autres métaphores physiques permettent de modéliser la vie de l'âme sur une plus longue durée. Le phénomène de l'électricité céleste, de la tension progressivement accrue qui se résout en foudre, aide à penser l'existence d'une virtualité psychologique latente qui finit par se réaliser soudainement : c'est Marius et Cosette disposés à l'amour :

la destinée, avec sa patience mystérieuse et fatale, approchait lentement l'un de l'autre ces deux êtres tout chargés et tout languissants des orageuses électricités de la passion, ces deux âmes qui portaient l'amour comme deux nuages portent la foudre, et qui devaient s'aborder et se mêler dans un regard comme les nuages dans un éclair.

[...] Rien n'est plus réel que ces grandes secousses que deux âmes se donnent en échangeant cette étincelle<sup>89</sup>.

Cette métaphore revivifie l'image banalisée et lexicalisée du *coup de foudre*. Elle la prend au sérieux, elle en étend la validité, elle en déduit une représentation de ce qui doit précéder le coup de foudre : comme plus haut avec la métaphore des marées, du savoir se trouve importé et transposé du champ du comparant dans celui du comparé. Par ailleurs, l'ambivalence entre l'intérêt épistémologique d'une modélisation et l'intérêt esthétique d'un grand spectacle naturel est de nouveau sensible : l'éclair est la vision sublime par excellence. Cette inscription

---

modèle de l'attraction terrestre (le poids) ou lunaire (les flux et les reflux de la mer) » (*Victor Hugo et le roman philosophique : du drame dans les faits au drame dans les idées*, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 643). Sur l'immanence hugolienne, voir les n. 38 et 14 de notre chapitre 4, p. 207 et p. 200.

<sup>88</sup> Sur cette idée métaphysique chez Hugo, voir de nouveau la n. 14 de notre chapitre 4, p. 200.

<sup>89</sup> *LM*, IV, III, 6, Massin XI, p. 643.

du phénomène électrique dans le décor théâtral d'un ciel orageux fait l'originalité de ce passage par rapport à d'autres métaphores électriques, plus uniment scientifiques, que l'on verra plus loin. Enfin, on retrouve des caractéristiques syntaxiques des métaphores mécaniques étudiées ci-dessus : des métaphores verbales faiblement imagées en elles-mêmes mais complétées par des comparaisons (« portaient l'amour comme deux nuages portent la foudre ») ; toutefois Hugo ne s'interdit pas une plus franche hybridation des isotopies (les « orageuses électricités de la passion »).

Envisagée sur une durée plus longue encore, celle de toute l'existence, l'âme n'a plus la mobilité d'un fluide mais au contraire la relative résistance d'une organisation solide. Des métaphores empruntées à la géologie ou à la médecine la modélisent comme une structure stable, résultat d'une histoire longue, d'une sédimentation ou d'une croissance organique ; une structure que seules des transformations lentes peuvent affecter, et ces transformations seront durables, parfois irréversibles. Hugo explique, au sujet de Monseigneur Bienvenu :

Sa mansuétude universelle était moins un instinct de nature que le résultat d'une grande conviction filtrée dans son cœur à travers la vie et lentement tombée en lui, pensée à pensée ; car, dans un caractère comme dans un rocher, il peut y avoir des trous de gouttes d'eau. Ces creusements-là sont ineffaçables ; ces formations-là sont indestructibles<sup>90</sup>.

La métaphore naturelle tire sur le scientifique, un peu plus nettement peut-être que dans les exemples précédents, avec le mot *formation* qui appartient au vocabulaire spécialisé de la géologie, et qui est chez Hugo l'indicateur systématique d'une métaphore géologique. De façon frappante, les mêmes traits syntaxiques reviennent une fois de plus : des métaphores verbales (« filtrée dans son cœur à travers la vie et lentement tombée ») sont précisées par une comparaison, et cela dans un énoncé généralisateur qui affirme l'unité du phénomène sous les frontières mal dessinées de la connaissance humaine : « dans un caractère comme dans un rocher, il peut y avoir des trous de gouttes d'eau » rappelle à cet égard « Dieu soulève l'âme comme l'océan », avec le même *comme* ambigu, qui glisse du *comme* de la comparaison (*certaines transformations du caractère sont comme les trous de goutte d'eau dans les rochers*) au *comme* de l'identité (*il y a des trous de goutte d'eau dans les caractères comme dans les rochers*). Par suite de quoi, une terminologie scientifique est étendue pour couvrir l'ampleur élargie du phénomène redélimité : cela grâce à des syntagmes anaphoriques, « ces creusements-là », « ces formations-là », qui tiennent de la syllepse, puisque ils reprennent à la

---

<sup>90</sup> *LM*, I, 1, 13, Massin XI, p. 89.

fois littéralement les trous de gouttes d'eau des rochers et métaphoriquement les trous de gouttes d'eau de l'âme.

La géologie dit l'existence longue de l'âme et la lenteur de ses transformations ; mais elle n'interdit pas tout à fait les bouleversements soudains. Certains changements, aussi rapides que les émotions décrites comme des mouvements de fluide, peuvent ébranler toute cette structure du caractère si lentement et solidement construite, et dans ce cas c'est bien la géologie qui les modélisera. Le rigide Javert, au moment d'arrêter Jean Valjean, est tout révolutionné, et le narrateur remarque : « Pour qu'il eût mal mis la boucle de son col, il fallait qu'il y eût en lui une de ces émotions qu'on pourrait appeler des tremblements de terre intérieurs<sup>91</sup> ». « Qu'on pourrait », peut-être même qu'on *devrait* appeler : une fois encore, le phénomène se révèle un sous la délimitation artificielle des mots et des concepts humains.

Les métaphores physiques ou minérales ont une neutralité axiologique qui se révèle insatisfaisante lorsque la psychologie se mêle de morale. En revanche, les images empruntées à l'univers du vivant permettent de penser l'écart entre un état normal et un état pathologique. C'est pourquoi au sujet de l'âme de Jean Valjean rendue féroce par le désespoir, la métaphore n'est plus géologique mais médicale : « Le cœur peut-il devenir difforme et contracter des laideurs et des infirmités incurables sous la pression d'un malheur disproportionné, comme la colonne vertébrale sous une voûte trop basse<sup>92</sup> ? » On retrouve de nouveau des métaphores verbales ou quasi verbales, précisées ensuite par une comparaison, dans un énoncé à portée générale. Au paragraphe suivant, Hugo affirme qu'à cette question « tout physiologiste eût probablement répondu *non* [...]. / Certes, et nous ne voulons pas le dissimuler, le physiologiste observateur eût vu là une misère irrémédiable ; il eût plaint peut-être ce malade du fait de la loi, mais il n'eût pas même essayé de traitement<sup>93</sup> ». La psychologie est donc devenue l'affaire du physiologiste et du médecin. Ce changement de paradigme a des implications importantes. Le modèle de la formation géologique traduisait la longue durée d'un processus insensible, mais trahissait son objet psychologique en projetant le vivant dans la matière inerte et en fermant toute possibilité d'intervention humaine (on ne fait pas obstacle à une sédimentation géologique). Il avait par ailleurs la séduction poétique d'une image naturelle, d'un *mirabile*, non plus spectacle sublime et violent comme celui des flots ou de l'éclair dans le ciel, mais rêverie sur le sourd travail des éléments dans le secret de la terre et la longueur

---

<sup>91</sup> *LM*, I, VIII, 3, Massin XI, p. 245.

<sup>92</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113.

<sup>93</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113.

du temps. Avec le modèle médical, la poésie de l'image naturelle est perdue, la métaphore est plus uniment scientifique. Elle est aussi plus exacte, plus proche de son objet, dont elle conserve le caractère d'être vivant et souffrant. Sur un terrain où la psychologie rencontre l'éthique, elle introduit la possibilité de causes externes au mal dont le misérable est l'agent, – dont il est aussi le patient désormais. Grâce à cela, la métaphore a une force argumentative, à la fois rationnelle et émotionnelle : elle s'adresse chez le lecteur au souci de prévention sanitaire, elle éveille en lui une sollicitude et une pitié<sup>94</sup>. Enfin et surtout, avec la métaphore médicale, les transformations de l'âme ne sont plus nécessairement irréversibles comme elles le sont dans le paradigme géologique : l'organisme vivant a des facultés de régénération que la roche ne possède pas, et il devient donc possible d'envisager la réhabilitation morale du misérable, sous l'espèce d'une guérison. Hugo souligne cette conséquence dans la prose philosophique « Les Fleurs » : « Un voleur, une fille publique, ce sont des infirmes. L'un boîte de la probité, l'autre boîte de la pudeur. Un vice est une dartre. Ouvrez des hospices moraux, c'est-à-dire des écoles. Traitez ces maladies<sup>95</sup> ». On n'a plus ici cette modélisation précise et fine que permettaient les métaphores verbales dans les exemples étudiés plus haut ; mais le martèlement d'un résultat capital du modèle adopté, à savoir le modèle médical appliqué à la psychologie morale.

Toutes ces vertus expliquent la récurrence de la métaphore médicale dans l'écriture hugolienne de la « philosophie sociale », démarche à la fois cognitive et éthique, analytique et injonctive, qui vise à faire connaître la société pour la faire changer.

### **Des modèles pour penser la civilisation (*Les Misérables* et *William Shakespeare*)**

Hugo se veut « philosophe social » ou, pour utiliser le terme qu'il emploie lui-même quand il veut donner toute son ampleur à son objet, penseur de la « civilisation ». Cette ambition lui fait parcourir des champs disciplinaires aussi divers que la sociologie, l'économie, l'histoire ou la linguistique, précisément à une époque où ces disciplines commencent à se constituer comme sciences ; mais elles ne sont pour lui que les facettes multiples d'une seule et unique étude, celle de l'homme en collectivité et en progrès. Pour mener à bien cette étude et lui donner un caractère scientifique, le modèle des sciences naturelles ou exactes (si l'on inclut les mathématiques) est, pour Hugo comme pour son

---

<sup>94</sup> Voir sur cela le chapitre 9 p. 519-520.

<sup>95</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

siècle, incontournable ; il passe d'un paradigme à un autre selon son objet, mais fait un emploi particulier des métaphores médicales et des métaphores mathématiques.

Les métaphores naturelles-scientifiques qu'il utilise pour penser la civilisation se répartissent en fonction de leur objet à peu près de la même manière que celles de sa psychologie. À échelle temporelle réduite, pour décrire des faits que la sociologie des opinions politiques et des conflits sociaux prendrait en charge aujourd'hui, il emprunte ses modèles à la physique, mécanique, thermodynamique ou électrostatique. Au début du chapitre des *Misérables* qui présente les Amis de l'A B C, il caractérise l'époque (la fin des années 1820) comme un moment de progression des idées politiques, et après plusieurs images déclinant diversement cette idée (« Des souffles, revenus des profondeurs de 89 et de 92, étaient dans l'air. La jeunesse était, qu'on nous passe le mot, en train de muer. [...] L'aiguille qui marche sur le cadran marche aussi dans les âmes. Chacun faisait en avant le pas qu'il avait à faire ») vient cette métaphore : « C'était comme une marée montante compliquée de mille reflux ; le propre des reflux, c'est de faire des mélanges ; de là des combinaisons d'idées très singulières ; on adorait à la fois Napoléon et la liberté<sup>96</sup> ». On voit tout ce qui sépare cette métaphore des précédentes et lui donne un caractère modélisateur. Non seulement, comme toute métaphore naturelle, elle invite à poser sur le comparé le regard de la science, et le regard d'une certaine science (ici la mécanique des fluides) ; mais de plus, sa motivation se redouble, le modèle prouve sa validité : l'image de la marée montante, d'abord motivée par le sème /progression/, s'avère un principe explicatif d'un autre aspect de l'époque, « les combinaisons d'idées très singulières », qui sont les mélanges provoqués par les reflux de la marée. La métaphore a donc cette aptitude à rendre compte intégralement de son objet qui définit un bon modèle. Ailleurs, Hugo décrit l'incubation du conflit social sous l'aspect de phénomènes physiques divers, mais qui ont tous en commun le dégagement d'une énergie :

Vers la fin d'avril, tout s'était aggravé. La fermentation devenait du bouillonnement. Depuis 1830, il y avait eu çà et là de petites émeutes partielles, vite comprimées, mais renaissantes, signe d'une vaste conflagration sous-jacente. Quelque chose de terrible couvait. [...] Le faubourg Saint-Antoine, sourdement chauffé, entrait en ébullition<sup>97</sup>.

La métaphore est principalement thermodynamique : « bouillonnement », « conflagration », « ébullition », le désir de révolte est modélisé comme une énergie thermique, ce qui rend compte à la fois de la logique de son expression (accumulation latente, puis à partir d'un

---

<sup>96</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 481, pour cette citation et la précédente.

<sup>97</sup> *LM*, IV, I, 5, Massin XI, p. 609.

certain seuil manifestation par des épiphénomènes qui révèlent une réserve d'énergie en attente : les petites émeutes sont « vite comprimées, mais renaissantes, signe d'une vaste conflagration sous-jacente ») et de son potentiel de destruction : dans la suite du même chapitre, Hugo dit encore des ouvriers du faubourg Saint-Antoine :

Cette population, pleine de vertu fière, capable au plus haut point de calorique latent, toujours prête aux prises d'armes, prompte aux explosions, irritée, profonde, minée, semblait n'attendre que la chute d'une flammèche. Toutes les fois que de certaines étincelles flottent sur l'horizon, chassées par le vent des événements, on ne peut s'empêcher de songer au faubourg Saint-Antoine et au redoutable hasard qui a placé aux portes de Paris cette poudrière de souffrances et d'idées<sup>98</sup>.

Le *calorique* était le concept central d'une théorie de la chaleur qui eut cours à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et qui préfigurait la thermodynamique moderne : la chaleur était conçue comme un fluide, le calorique, susceptible de s'accumuler et de circuler d'un objet dans un autre. L'utilisation de ce terme scientifique signale l'ambition cognitive de la métaphore hugolienne, qui apporte sur le chantier des sciences humaines un modèle venu des sciences naturelles. Et en même temps, la métaphore se développe au-delà de cet usage strictement modélisateur, elle se constitue en allégorie d'ensemble d'un phénomène historique : « le vent des événements » porteur d'« étincelles », le faubourg Saint-Antoine « poudrière de souffrances et d'idées » aux portes de Paris, la logique n'est plus celle du modèle mais celle du tableau et de la mise en scène : on retrouve l'attrait du grand spectacle, non plus naturel cette fois. Le motif de la *fermentation*, deux fois utilisé dans ce chapitre (« la fermentation devenait du bouillonnement », cité *supra* ; plus loin : « Toute cette fermentation était publique<sup>99</sup> ») ; et on le retrouve ailleurs encore dans le livre IV, 1), relève de la chimie, mais il implique lui aussi la notion d'énergie : la fermentation est une réaction qui libère de l'énergie sous forme de chaleur, d'où la cohérence de ce motif avec la métaphore thermodynamique. Enfin, l'énergie latente de la révolte est aussi pensée selon le modèle de l'électrostatique : « l'insurrection imminente apprêtait son orage avec calme en face du gouvernement<sup>100</sup> » ; comme en psychologie, c'est une électricité céleste, suggestive de visions naturelles sublimes ; on retrouvera plus loin développé ce motif ici encore embryonnaire.

Lorsqu'il s'agit de penser, sur une échelle temporelle beaucoup plus longue, la genèse et l'existence des réalités sociales, les métaphores ne sont plus empruntées à la mécanique et à l'énergétique, mais à des sciences naturelles qui étudient la constitution lente d'organisations

---

<sup>98</sup> *LM*, IV, 1, 5, Massin XI, p. 615.

<sup>99</sup> *LM*, IV, 1, 5, Massin XI, p. 613.

<sup>100</sup> *LM*, IV, 1, 5, Massin XI, p. 613.

complexes, la géologie, la botanique : c'est exactement le même changement de paradigme qu'en psychologie. Lorsque Hugo entreprend d'étudier l'argot au livre IV, VII des *Misérables*, il propose d'abord un modèle végétal et un concept biologique, celui de *parasitisme*, pour penser la relation entre une langue et ce que la linguistique moderne appelle un *sociolecte* : l'argot, « c'est toute une langue dans la langue, une sorte d'excroissance malade, une greffe malsaine qui a produit une végétation, un parasite qui a ses racines dans le vieux tronc gaulois et dont le feuillage sinistre rampe sur tout un côté de la langue<sup>101</sup> ». Le même concept biologique est encore appliqué à la linguistique diachronique dans « Les Traducteurs » : Hugo aborde la question du dépérissement des langues (« un remarquable phénomène métaphysique qui veut être étudié<sup>102</sup> »), il remarque qu'« un idiome ne se défait qu'en en faisant un autre, quelquefois plusieurs autres », et il décrit ce phénomène selon un modèle biologique, d'abord animal (« Une gestation se mêle à son agonie. Pour de certains insectes, la mort est une ponte. Il en est de même pour les langues »), puis à la fois végétal et animal :

Peu à peu la désuétude croissante de l'idiome condamné crée un demi-idiome, peu organisé, embryonnaire, qui s'interpose entre l'ancien qui va mourir et le nouveau qui doit naître. Ce demi-idiome, lichen, parasite, ténia, maladie, s'attache à l'ancien, y plonge ses racines, le tapisse pour ainsi dire en dessous, devient sa dartre et sa lèpre, s'en nourrit et le fatigue. Il est petit, informe, difforme ; il y a du monstre dans ce nain. La succion de l'avorton exténue le géant. Ainsi le roman épuise le latin. Ce soutirage de force tue à la longue l'idiome le plus robuste. L'idiome parasite, n'étant que provisoire, meurt également. Il ne peut vivre sans support. Le gui ne survit pas au chêne. C'est ainsi qu'à l'heure où le latin expire, le roman se décompose, et alors la place est faite à de nouvelles langues complètes et viables, filles de la grande aïeule morte, et l'on voit poindre sur le même sol l'italien, et au sud l'espagnol, et au nord le français<sup>103</sup>.

On constatera que malgré la précision et la vivacité de la métaphore, une partie assez importante de l'objet n'est pas couverte par le modèle : l'organisme parasite n'est ici qu'une langue provisoire et intermédiaire, un « demi-idiome », et la façon dont les « nouvelles langues complètes et viables » prennent *biologiquement* la suite du parasite reste inexplicée. En revanche, le modèle biologique et son extension paléontologique se révèlent féconds pour expliquer certains détails du dépérissement lui-même : quand « l'agonie arrive », nous dit le paragraphe précédent,

les voyelles meurent les premières : les consonnes persistent. Les consonnes sont le squelette du mot. Plus tard elles aideront à retrouver l'étymologie. Un mot se conclut des

---

<sup>101</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702.

<sup>102</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 385-386.

<sup>103</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 386, pour cette citation et les trois précédentes.

consonnes comme un animal des ossements. La carcasse suffit pour refaire le vocable comme pour reconstruire la bête<sup>104</sup>.

Mais au livre « L'Argot » des *Misérables*, le modèle biologique ne satisfait pas Hugo. À peine a-t-il proposé l'image du parasite végétal que dès la phrase suivante, il affirme la supériorité d'un autre modèle, géologique, plus efficace pour modéliser son objet :

Ceci [l'argot comme parasite végétal] est ce qu'on pourrait appeler le premier aspect, l'aspect vulgaire de l'argot. Mais pour ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre, l'argot apparaît comme une véritable alluvion. Selon qu'on y creuse plus ou moins avant, on trouve dans l'argot, au-dessous du vieux français populaire, le provençal, l'espagnol, de l'italien, du levantin, cette langue des ports de la Méditerranée, de l'anglais et de l'allemand, du roman dans ses trois variétés : roman français, roman italien, roman roman, du latin, enfin du basque et du celte. Formation profonde et bizarre<sup>105</sup>.

« Ceux qui étudient la langue ainsi qu'il faut l'étudier, c'est-à-dire comme les géologues étudient la terre » : la proposition de paradigme que toute métaphore naturelle-scientifique englobe implicitement est ici explicite comme jamais, et se fait même prescriptive. On retrouve ce terme de *formation* qui, nous l'avons dit plus haut, est le marqueur systématique d'une modélisation géologique chez Hugo. Mais le plus intéressant dans cette métaphore scientifique est, une fois de plus, qu'elle n'est pas réductible à la visée cognitive de modélisation. Après « Formation profonde et bizarre », Hugo prolonge et infléchit l'image dans le sens du mythe, avec le motif de l'édifice collectif – véritable archétype de l'imaginaire, qui éveille (particulièrement chez Hugo) le souvenir de la tour de Babel – et une couleur tragique qui contraste avec le premier moment très positiviste de la métaphore :

Formation profonde et bizarre. Édifice souterrain bâti en commun par tous les misérables. Chaque race maudite a déposé sa couche, chaque souffrance a laissé tomber sa pierre, chaque cœur a donné son caillou. Une foule d'âmes mauvaises, basses ou irritées, qui ont traversé la vie et sont allées s'évanouir dans l'éternité, sont là presque entières et en quelque sorte visibles encore sous la forme d'un mot monstrueux<sup>106</sup>.

---

<sup>104</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 386.

<sup>105</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702.

<sup>106</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 702. Sur la signification sociopolitique de ce changement de paradigme pour étudier l'argot, voir Franck Laurent, « Langue et nation », *Victor Hugo et la langue*, colloque de Cerisy, août 2002, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 547 : « L'étude approfondie de l'argot, l'approche linguistique pertinente de la misère, montre donc que celle-ci n'est en dernière instance pas compréhensible comme une zone particulière de la société, en tant que cette société est organisée et instituée en nation. La misère et sa langue constituent une marge dans et par laquelle sont mêlées et subverties toutes les sociétés nationales. La misère et sa langue se font ligne de fuite relativement à toutes les territorialisations, et d'abord aux territorialisations nationales ». Par ailleurs, nous constatons avec Franck Laurent que l'image de Babel est explicite dans *Notre-Dame de Paris* (1831) pour saluer la confusion des langues parmi les truands : « Ô tour de Babel ! », s'exclame Gringoire harcelé par trois mendiants de la Cour des Miracles (II, 6, Massin IV, p. 74). Dans *Les Misérables* le même motif mythique est devenu *anonyme* – sur les métaphores mythiques anonymes, voir le chapitre 14 p. 845-846.

Le modèle géologique est sans conteste celui qui décrit le mieux, pour Hugo, non seulement la sédimentation pluriséculaire des langues, mais encore l'accrétion de la société tout entière. Plusieurs métaphores que nous étudierons plus loin le confirment : celle qui, au début du livre « Patron-Minette » (III, VII) puis au livre « Quelques pages d'histoire » (IV, 1), décrit les philosophes et les économistes fouillant le sol social : « les intérêts se combinent, s'agrègent et s'amalgament de manière à former une véritable roche dure, selon une loi dynamique patiemment étudiée par les économistes, ces géologues de la politique<sup>107</sup> » ; et celle qui, au début de « Quelques pages d'histoire » encore, évoque « les masses sociales, les assises mêmes de la civilisation, le groupe solide des intérêts superposés et adhérents, les profils séculaires de l'antique formation française », sous « les nuages orageux des systèmes, des passions et des théories<sup>108</sup> ». Ces lignes sont écrites à l'époque où Karl Marx ambitionne un « socialisme scientifique<sup>109</sup> » et élabore une compréhension matérialiste de la société, dont il distingue l'infrastructure (les réalités économiques) et la superstructure (les institutions et la vie politiques) : la métaphore géologique hugolienne rassemble en elle ces grands traits de la pensée du philosophe allemand. Des métaphores naturelles utilisées par Hugo, elle est dans l'ensemble celle qui assume et revendique le plus son statut de métaphore scientifique : la discipline est souvent nommée et explicitement donnée pour modèle, elle traîne avec elle un vocabulaire scientiste (« une loi dynamique » régit l'agrégation des intérêts).

Les métaphores physiques et géologiques ont, comme on l'a déjà remarqué plus haut, l'inconvénient d'une neutralité axiologique : elles décrivent les phénomènes de la vie sociale comme réglés par des lois immuables et ne permettent pas d'évaluer ces phénomènes selon des critères (le juste et l'injuste, ou l'utile et le nuisible) qui conduiraient à préférer un état de la société à un autre. Or cette perspective évaluative est centrale dans la réflexion sur la société depuis ses origines occidentales (Platon s'interrogeait déjà sur l'organisation idéale de la cité), et particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle. Hugo pense une société imparfaite en marche vers un état de perfection. Pour objectiviser, naturaliser et scientficiser cette perspective évaluative, la métaphore est la même depuis l'Antiquité : la métaphore médicale, qui pense la société comme un corps, comme un organisme, susceptible d'un état de santé et de multiples

---

<sup>107</sup> LM, IV, 1, 4, Massin XI, p. 607. Nous reviendrons sur cette métaphore p. 414-415.

<sup>108</sup> LM, IV, 1, 1, Massin XI, p. 595. Nous reviendrons sur cette métaphore p. 416-417.

<sup>109</sup> L'expression n'est pas de Marx ; elle est, à l'origine, de Proudhon (dans *Qu'est-ce que la propriété*, 1840). Mais un titre célèbre d'Engels oppose au « socialisme utopique » un « socialisme scientifique » (*Socialisme utopique et socialisme scientifique*, 1880) dont Marx, pour Engels, est un pionnier.

états d'infirmité ou de maladie. Cette métaphore a un intérêt argumentatif considérable. Elle permet de dire que les dysfonctionnements localisés se répercutent toujours sur le corps entier : les plus riches ne peuvent échapper au contrecoup de la misère sociale. (Nous avons même vu dans un passage des « Fleurs » le glissement s'opérer de la misère comme pathologie *du misérable* à la misère comme pathologie *de la société* : voir le chapitre 6 p. 324.) L'évaluation se fait résolument utilitariste : la métaphore médicale permet de plaider la cause de la justice sociale auprès d'individus préoccupés seulement de leur intérêt personnel. C'est pourquoi Hugo l'utilise constamment. D'un passage à un autre des *Misérables*, les différents dangers qui menacent la société sont interprétés comme l'équivalent de diverses pathologies humaines, le modèle médical se déployant ainsi avec une cohérence qui plaide pour sa validité. Le livre « Quelques pages d'histoire » décrit l'atmosphère politique à la veille de l'insurrection de 1832 :

Du reste, la fièvre révolutionnaire gagnait. Aucun point de Paris ni de la France n'en était exempt. L'artère battait partout. Comme ces membranes qui naissent de certaines inflammations et se forment dans le corps humain, le réseau des sociétés secrètes commençait à s'étendre sur le pays<sup>110</sup>.

L'heureuse correspondance entre un fait pathologique précis, élément de science médicale un peu pointue (les membranes provoquées par certaines inflammations), et un fait de sociologie politique très concrète (l'expansion des sociétés secrètes), donne plus de poids et de portée à une image au départ banale et vidée de son sens (« la fièvre révolutionnaire »). Fièvre et inflammation, ces deux motifs maintiennent une cohérence lointaine avec cet autre modèle que nous avons vu utilisé dans le même chapitre IV, 1, 5, le modèle thermodynamique : il est toujours question d'une certaine forme de chaleur. Plus loin, le livre « L'Argot » explique que grâce à la Révolution française, les jacqueries médiévales ne sont plus à craindre : « La révolution est la vaccine de la jacquerie. / Grâce à la révolution, les conditions sociales sont changées. Les maladies féodales et monarchiques ne sont plus dans notre sang. Il n'y a plus de moyen âge dans notre constitution<sup>111</sup> ». Mais Hugo ajoute au début du chapitre suivant :

Cela étant, tout danger social est-il dissipé ? non certes. Point de jacquerie. La société peut se rassurer de ce côté ; le sang ne lui portera plus à la tête, mais qu'elle se préoccupe de la façon dont elle respire. L'apoplexie n'est plus à craindre, mais la phtisie est là. La phtisie sociale s'appelle misère.

On meurt miné aussi bien que foudroyé<sup>112</sup>.

---

<sup>110</sup> *LM*, IV, 1, 5, Massin XI, p. 613.

<sup>111</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 708.

<sup>112</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 709.

Comme plus haut, l'analogie à quatre termes (*jacquerie / misère = apoplexie / phtisie*) permet de modéliser une distinction. Le but est de se servir de cette peur que les bourgeois ont de la jacquerie, de la déplacer sur un autre objet bien plus préoccupant (la misère), grâce à une catégorisation inédite de ces phénomènes, c'est-à-dire en montrant que la misère et la jacquerie sont sœurs sous un certain aspect non aperçu du bourgeois : ce sont deux maladies, l'une et l'autre peuvent détruire la société. À ce catalogue des maladies sociales possibles, il faut ajouter celles que le livre II, VII des *Misérables* attribue au monachisme<sup>113</sup>, et les deux parasitismes épinglés dans ce passage de « La Civilisation » :

Plus de parasitisme ; donc plus d'exploitation. Pas plus l'exploitation d'en bas que l'exploitation d'en haut ; car nous ne voulons pas plus le pauvre, vermine, mangeant le riche, que le riche, polype, mangeant le pauvre. L'extirpation est double. Supprimer Léviathan et supprimer le pou. Plus de succion mauvaise diminuant la vie<sup>114</sup>.

Il y a là toute une thématique médicale et hygiéniste qui n'est pas originale, qui a dès longtemps paru une façon intuitive et efficace de rationaliser le dysfonctionnement social. Émile Durkheim, nous l'avons déjà dit, conservera cette métaphore du sain et du pathologique lorsqu'il s'emploiera à fonder la science sociologique. Il la conservera parce que, tout en permettant de réintroduire l'axiologie dans la pensée du social, elle permet de sortir d'une autre axiologie, celle de la morale appliquée aux individus ; elle permet de s'élever du niveau des individus et de leur psychologie à un niveau global (puisque ici l'organisme malade n'est plus l'âme mais la société) qui est le bon niveau d'explication des faits sociaux. Cet usage du paradigme médical existe déjà chez Hugo. Dans *William Shakespeare*, ayant énuméré les cruautés de divers tyrans historiques, il écrit :

Qu'est-ce que tous ces monstres ? Des symptômes. Des furoncles en éruption ; du pus qui sort d'un corps malade. Ils ne sont guère plus responsables que le total d'une addition n'est responsable des chiffres. Basile, Yvan, Philippe, Paul, etc., etc., sont le produit de la vaste stupidité environnante<sup>115</sup>.

Au début du même paragraphe, Hugo avait eu précisément les mots qui seront ceux de Durkheim. Il venait d'expliquer que la tyrannie émanait d'un état plus large de la civilisation, autrement dit que « les tyrans [...] sont les choses », et il ajoutait : « Même les tyrans de chair sont *des choses*. Caligula est bien plus *un fait* qu'un homme. Il résulte plus qu'il n'existe<sup>116</sup> » (Durkheim parle de « considérer *les faits* sociaux comme *des choses* », voir *supra* p. 356).

---

<sup>113</sup> Voir notre chapitre 9 p. 518-520.

<sup>114</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434. Sur « polype » comme syllepse probable ici – pathologie et monstre marin – voir le chapitre 6 p. 306.

<sup>115</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 314.

<sup>116</sup> *WS*, III, III, 2, Massin XII, p. 313, pour cette citation et la précédente.

Hugo est imprégné lui aussi, à sa manière, par le positivisme de son temps, et certaines de ses images rejoignent les principes revendiqués dès la même époque par un Zola<sup>117</sup>. Voir dans les monstres des symptômes : il y a là une déresponsabilisation morale qui n'est peut-être pas entièrement tenable (l'auteur des *Châtiments* n'est pas du genre à la tenir jusqu'au bout), mais qui est nécessaire pour accéder à une pleine compréhension causaliste des faits humains, produits du collectif, des structures sociales. Le même effet s'obtient avec d'autres métaphores naturelles-scientifiques, et le pas n'est pas bien grand, par exemple, de la médecine aux sciences naturelles, qui fournissent cette image de « Patron-Minette », à propos des noms de criminels que Hugo vient d'énumérer : « Ils n'expriment pas seulement des êtres, mais des espèces. Chacun de ces noms répond à une variété de ces difformes champignons du dessous de la civilisation<sup>118</sup> ». « Sous l'obscur plafond de leur cave, [ces criminels] renaissent à jamais du suintement social », ajoute Hugo un peu plus loin : on voit le fond commun biologique des paradigmes médical et naturaliste.

La métaphore médicale implique en retour une certaine représentation de celui qui étudie les faits sociaux. Devant les barricades de juin 1848, Hugo se pose en « observateur des maladies sociales<sup>119</sup> ». Plus tôt dans le roman, à ceux qui s'indignent de voir l'argot entrer en littérature, il demandait :

Lorsqu'il s'agit de sonder une plaie, un gouffre ou une société, depuis quand est-ce un tort de descendre trop avant, d'aller au fond ? Nous avons toujours pensé que c'était quelquefois un acte de courage, et tout au moins une action simple et utile, digne de l'attention sympathique que mérite le devoir accepté et accompli. [...] depuis quand l'horreur exclut-elle l'étude ? depuis quand la maladie chasse-t-elle le médecin ? [...] Le penseur qui se détournerait de l'argot ressemblerait à un chirurgien qui se détournerait d'un ulcère ou d'une verrue<sup>120</sup>.

De l'« observateur des maladies sociales » au « médecin », un pas peut être franchi. La métaphore médicale a ceci de particulier, par rapport aux autres métaphores scientifiques, que lorsqu'elle se répercute sur l'écrivain et qu'elle modélise son activité, elle peut faire de lui un analyste, un producteur de savoir (un théoricien et un diagnosticien), mais elle peut aussi faire

---

<sup>117</sup> Zola écrit par exemple dans un article de *L'Événement* du 25 juillet 1866 que le naturalisme consiste à « introduire dans l'étude des faits moraux l'observation pure, l'analyse exacte employée dans celle des faits physiques », et en exergue de la première édition de *Thérèse Raquin* (1867) il inscrit cette phrase de Taine (1828-1893), représentant du positivisme en histoire, et son inspirateur : « Le vice et la vertu sont des produits comme le sucre et le vitriol ».

<sup>118</sup> *LM*, III, VII, 4, Massin XI, p. 536, pour cette citation et la suivante.

<sup>119</sup> « Les deux plus mémorables barricades que l'observateur des maladies sociales puisse mentionner, n'appartiennent point à la période où est placée l'action de ce livre » : ainsi débute le premier chapitre de la cinquième partie du roman, qui décrit la barricade du faubourg Saint-Antoine et la barricade du faubourg du Temple. *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 821.

<sup>120</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 697-698.

de lui un praticien qui agit sur son objet de connaissance pour chercher à le transformer, un thérapeute<sup>121</sup>. Dans le passage du livre « L'Argot » cité ci-dessus, on ne saurait dire si ce pas est réellement (mais confusément) franchi, ou bien s'il est laissé à franchir au lecteur (mais comme une conséquence difficile à ne pas tirer). Le médecin est considéré d'abord et surtout comme producteur de savoir, comme diagnosticien (« depuis quand l'horreur exclut-elle l'étude », il s'agit de « sonder » la plaie sans qu'il soit explicitement question de la guérir) ; mais il est à la fin question du « chirurgien », qui semble par excellence l'avatar agissant du médecin, et si ce chirurgien ne s'est pas détourné de l'ulcère et de la verrue, on l'imagine mal opérer pour mieux comprendre la plaie sans chercher aucunement à la soigner (cela rendrait incomplet l'« acte de courage », « le devoir accepté et accompli »). Mais alors l'écrivain a-t-il le pouvoir de guérir les maladies sociales, et comment ?

Le paradigme biologique a un dernier usage chez Hugo : il est proposé à plusieurs reprises pour prendre en compte une unité dynamique, un fonctionnement systémique et circulant – analogue aux phénomènes du vivant – en remplacement d'une vision inadéquate qui « tue » cette unité parce qu'elle l'ignore. On lit ainsi au livre IV, I des *Misérables*, à propos du « communisme et [de] la loi agraire » : « Leur répartition tue la production. Le partage égal abolit l'émulation. Et par conséquent le travail. C'est une répartition faite par le boucher, qui tue ce qu'il partage. Il est donc impossible de s'arrêter à ces prétendues solutions. Tuer la richesse, ce n'est pas la répartir<sup>122</sup> ». Quelques lignes plus haut, le modèle était géologique (cité ici même p. 385 et p. 414) ; par un mouvement contraire à celui du livre « L'Argot », le vivant vient remplacer la pierre morte pour mieux décrire un fait social. L'argument de l'émulation abolie est resté banal jusqu'à aujourd'hui, mais l'intéressant est la parenté de cette réaction paradigmatique avec d'autres passages sur des objets différents, pas toujours des faits sociaux d'ailleurs. Nous avons vu au chapitre 1 (p. 87) que Hugo critique « ceux qui tentent de défaire brin à brin [la] torsion divine [du style et de l'idée dans l'œuvre littéraire], les vivisecteurs de la critique » : ils « n'ont même pas la satisfaction que donne la table de dissection à l'anatomiste, voir des entrailles ici, de la cervelle là, des éclaboussures de sang, une tête dans un panier ; d'un côté le fond, de l'autre la forme<sup>123</sup> » ; « le mot [...] est la chair de l'idée, mais cette chair vit. Si [...] vous séparez le mot de l'idée, c'est de la mort que

---

<sup>121</sup> En fait, nous verrons plus loin (p. 414-415) qu'une autre métaphore scientifique hugolienne fait du penseur un acteur intervenant sur la réalité pour la transformer, au lieu de l'observer seulement pour mieux la connaître : la métaphore géologique.

<sup>122</sup> *LM*, IV, I, 4, Massin XI, p. 607.

<sup>123</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368, pour cette citation et la précédente.

vous faites<sup>124</sup> ». Et dans « Les Fleurs », de nouveau pour penser le social et plus précisément la misère, mais avec retour à l'échelle de l'individu et de sa psychologie, Hugo impose le modèle médical par opposition à celui de la chimie :

Dans une œuvre comme celle-ci [*Les Misérables*], l'analyse ne suffit pas toujours ; il faut aller jusqu'à la dissection. Il faut qu'on voie l'os à nu, le muscle à vif, la chair en sang, le réseau des veines, les artères, toutes les sombres attaches de l'organisme, comment le vice s'articule avec la paresse, les viscères ouverts, les nerfs, les fibres, le tressaillement et la palpitation, les entrailles, le dedans du cœur. L'intestin est ouvert ; regardez. L'analyse et la dissection sont deux enseignements différents, et qui se doublent en se confrontant. Le creuset donne un résultat ; le scalpel en donne un autre.

Dans les choses sociales, là où tout est maladie et demande remède, la peinture, pour être efficace, doit parfois être un écorché.

Alors tout s'explique. On voit à l'œil nu, chacune dans son compartiment, la fatalité et la passion. L'organisme est un fait, l'attraction en est un autre. En quoi l'appétit diffère du besoin, en quoi la convoitise diffère de la faim ; ces nuances, entre lesquelles il y a des mondes, se révèlent. L'estomac et le ventre, c'est deux. L'estomac ne peut mal faire<sup>125</sup>.

Contrairement à ce que Hugo semble dire au début, la différence entre l'analyse chimique et la dissection n'est pas de degré (la deuxième plus fouillée que la seconde) mais de nature : « deux enseignements différents ». Cette préférence paradigmatique tient à deux raisons que nous avons déjà vues : la réintroduction d'une axiologie grâce à la distinction du sain et du pathologique (« là où tout est maladie et demande remède » ; ces dysfonctionnements n'ont de sens que pour les systèmes dynamiques vivants, pas pour les phénomènes de la matière morte), mais une axiologie qui n'est pas celle de la morale et qui déresponsabilise l'agent-patient de ses actes déviants ; qui le déresponsabilise *partiellement*, car dans le dernier paragraphe Hugo cherche à penser le coexercice possible du regard moral et du regard sociopathologique, grâce au modèle de l'organisme *humain*, en qui la nuance existe entre la faim (innocente) et la convoitise (condamnable). À ce moment, d'ailleurs, le propos n'est presque plus métaphorique.

Enfin, de façon un peu plus originale peut-être, Hugo utilise volontiers des métaphores mathématiques pour penser l'humanité en progrès. Il y a une différence entre la modélisation mathématique et la modélisation empruntée aux sciences de la nature. Les phénomènes naturels existent concrètement, ils appartiennent à un ordre de réalité distinct de celui des faits psychologiques ou socio-historiques ; les réalités mathématiques au contraire n'ont qu'une existence abstraite, elles sont des formes que les réalités concrètes, qu'elles soient naturelles ou humaines, peuvent revêtir : de ce fait, les métaphores mathématiques sont en quelque sorte

---

<sup>124</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

<sup>125</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82. Rappelons que « Les Fleurs » sont un reliquat des *Misérables*.

moins métaphoriques que les métaphores naturelles ; elles font beaucoup moins *image*, elles sont toujours déjà *schéma*. Ainsi, dans le livre « L'Argot » des *Misérables*, pour appuyer son exigence d'une histoire qui se préoccupe des mœurs et des idées aussi bien que des événements, Hugo écrit : « L'homme n'est pas un cercle à un seul centre ; c'est une ellipse à deux foyers. Les faits sont l'un, les idées sont l'autre<sup>126</sup> ». L'effort modélisateur se marque dans le rejet d'un comparant simple et simpliste (le cercle) au profit d'un comparant plus savant, plus sophistiqué (l'ellipse). Ces deux phrases constituent à elles seules un petit paragraphe, après un paragraphe beaucoup plus long où la nécessité d'une histoire double est développée : la métaphore mathématique est le dernier mot bref et péremptoire, suffisant par sa profondeur savante pour clore la discussion, – à moins qu'elle ne soit la synthèse et la formalisation des idées qui viennent d'être exposées. Dans *William Shakespeare*, une autre métaphore mathématique est utilisée pour penser l'histoire des sciences, le mouvement de leur progrès : « La science est l'asymptote de la vérité. Elle approche sans cesse et ne touche jamais<sup>127</sup> » ; et au début du paragraphe suivant vient ce complément : « elle est série. Elle procède par épreuves superposées l'une à l'autre et dont l'obscur épaissement monte lentement au niveau du vrai<sup>128</sup> ». L'asymptote (« ligne droite qui s'approche indéfiniment d'une courbe sans jamais la couper ») est un concept d'analyse et de géométrie relativement vulgarisé déjà au début du XIX<sup>e</sup> siècle, de sorte que son utilisation métaphorique est courante et assez banale<sup>129</sup>. Quant au concept de série, il a probablement ici son sens géologique (« ensemble de couches sédimentaires, considérées dans leur succession chronologique<sup>130</sup> ») mais on peut songer aussi à son sens mathématique (suite des sommes des *n* premiers termes d'une suite de nombres, dont on étudie l'évolution et dont on recherche la limite quand *n* tend vers l'infini). « Superposées », « obscur épaissement » inclinent vers une représentation matérielle, donc plutôt géologique ; mais le terme « série » n'est spécifié par aucun adjectif qui le rattacherait aux sciences de la terre (hors-contexte, on a tendance à préciser : *série sédimentaire*, *série géologique*), il garde une abstraction qui oriente vers les mathématiques,

---

<sup>126</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700.

<sup>127</sup> *WS*, I, III, 4, Massin XII, p. 201.

<sup>128</sup> *WS*, I, III, 4, Massin XII, p. 201.

<sup>129</sup> Voir l'article « ASYMPTOTE » du Trésor de la Langue Française informatisé (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2774173815;>, page consultée le 5 juin 2020), d'où provient la définition que j'ai donnée, et qui signale des occurrences figurées du terme chez de Joseph de Maistre, chez Balzac, et dans *Le Rhin* de Hugo (1842).

<sup>130</sup> Définition du *Dictionnaire de géologie* d'Alain Foucault et Jean-François Raoult (Paris, Masson, [1980] 1995), citée à l'article « SÉRIE » du Trésor de la Langue Française informatisé (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?13;s=1437239415;r=1;nat=;sol=2;>, page consultée le 5 juin 2020).

surtout dans le voisinage rapproché du concept d'asymptote : les deux concepts relèvent de l'analyse, l'étude de la limite des fonctions et des suites numériques. En tout cas, les trois exemples que nous avons cités ont la même configuration syntaxique : d'abord une prédication attributive qui met en position de visibilité le terme scientifique, puis une phrase de complément qui explique la motivation de la métaphore. Les idées traduites par ces métaphores sont relativement simples et auraient pu se passer d'une formulation mathématique : il y a là un désir visible de *faire scientifique*, – non pas par simple étalage pédant d'une culture savante, mais parce que les sciences humaines naissantes ambitionnent la même formalisation abstraite que les sciences exactes<sup>131</sup>. Le recours aux mathématiques a peut-être plus de richesse et de profondeur dans ce passage des « Génies appartenant au peuple » qui, de nouveau, applique l'analyse à la pensée du progrès, et où la configuration textuelle est la même que ci-dessus (exhibition du terme scientifique, puis explication de la motivation) :

Le progrès, étant loi, arrive toujours. Seulement, sans les génies, il suit la progression arithmétique ; avec les génies, il suit la progression géométrique. Le génie a ce don de toujours multiplier toute la somme humaine par elle-même. Les génies, nous l'avons fait remarquer, résumant le genre humain à un instant donné, et l'ayant tout entier en eux, ils l'emploient, comme force, à son propre progrès. Prenez chacun des esprits que nous avons indiqués au livre II, et examinez-le en lui-même. Qu'est-ce que cet esprit ? un total de l'humanité<sup>132</sup>.

Il y a plus de profondeur ici parce qu'à la motivation première – les génies accélérateurs du progrès – s'ajoute une deuxième motivation : le génie somme de l'humanité. La notion mathématique présente un lien explicatif à peu près convaincant entre la deuxième et la première motivation, – *à peu près*, car le génie peut bien être somme de l'humanité, cela n'implique pas que l'interaction entre lui et l'humanité soit multiplicative (d'ailleurs la progression dont parle Hugo est plus que géométrique :  $u_n = u_{n-1} \times u_{n-1}$  et non  $u_{n-1} \times q$ ).

Les métaphores mathématiques que nous venons d'étudier sont précisément modélisatrices (elles donnent du phénomène-comparé une représentation précise, calquée sur le phénomène-comparant, et qui normalement est un apport de connaissance ou au moins une hypothèse) ; d'autres métaphores mathématiques chez Hugo ont tout simplement pour but de dire l'ambition scientifique, qui est aussi un espoir : il s'agit de ramener le travail difficile du progrès à une étude qui n'a besoin que de méthode intellectuelle pour trouver ses solutions :

---

<sup>131</sup> Hugo va jusqu'à rêver la mathématisation de la métaphysique, et en poésie qui plus est : « De l'équation Dieu le monde est le binôme », fait-il dire à la clarté de « *Solitudines Cæli* » (VIII, Massin IX, p. 490).

<sup>132</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446. « Le livre II » ici mentionné, c'est le livre I, II de *William Shakespeare* : « Les Génies appartenant au peuple » devaient primitivement intégrer l'essai de 1864. La progression *arithmétique* est une progression par *addition* répétée du même terme ( $u_n = u_{n-1} + r = u_0 + n.r$ ) tandis que la progression géométrique est la *multiplication* répétée par un même terme ( $u_n = u_{n-1} \times q = u_0 \times q^n$ ).

« La civilisation est pour les peuples une sorte d’algèbre vitale dont il faut successivement dégager les inconnues<sup>133</sup> », lit-on dans la prose philosophique « Les Génies appartenant au peuple ». Dans « La Civilisation », la même métaphore de l’inconnue mathématique s’applique à toute la science, donc pas spécialement la science de la société, mais tout de même la science en tant qu’elle œuvre au progrès général de la civilisation : « La science, ce grand fait révolutionnaire, dégage successivement toutes les inconnues que la philosophie avait devinées et que la poésie avait idéalisées. D’une solution on passe à la suivante<sup>134</sup> ». Ici plus que jamais, la métaphore scientifique sert à imposer l’idée reconfortante d’une réalité intelligible, rationnelle, dédale dont l’intelligence humaine peut trouver l’issue.

### **Les paradigmes de la réflexion sur l’art (*William Shakespeare*)**

Hugo développe dans *William Shakespeare* et les proses philosophiques environnantes une réflexion sur l’art (en réalité surtout la littérature) qui recourt aux modèles naturels et scientifiques les plus divers pour penser des ordres de phénomènes tout aussi divers : psychologie de la création littéraire, relation entre l’art et la réalité qui lui sert de matériau, relation entre l’art et son public. Aucune répartition thématique nette ne se dégage de ce foisonnement. Nous chercherons donc plutôt à distinguer différents usages de la modélisation qui ont déjà été entrevus dans les pages précédentes.

L’usage le plus fondamental, et le plus conforme à l’idée de modélisation, consiste à trouver dans le modèle une organisation, une répartition des rôles, pour les différentes parties de l’objet que l’on cherche à penser, et une représentation des relations entre ces différentes parties. Telle est la fonction du modèle végétal lorsque Hugo, affirmant dans *William Shakespeare* l’« inspiration toute directe » du poète, contre la légende qui prête à certains grands génies un intermédiaire surnaturel (« La sibylle a un trépied, le poète non. Le poète est lui-même trépied. Il est le trépied de Dieu. Dieu n’a pas fait ce merveilleux alambic de l’idée, le cerveau de l’homme, pour ne point s’en servir »), décrit ainsi le processus créateur de l’intelligence humaine : « La pensée monte et se dégage du cerveau, comme le fruit de la racine. La pensée est la résultante de l’homme. La racine plonge dans la terre ; le cerveau

---

<sup>133</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 448.

<sup>134</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

plonge en Dieu. / C'est-à-dire dans l'infini<sup>135</sup> ». La métaphore végétale est modèle, beaucoup plus que les deux images qui précèdent (le poète « trépied de Dieu », le cerveau « alambic de l'idée »), parce qu'elle explicite davantage une répartition des rôles précise et un procès verbal sous l'aspect duquel le phénomène doit être représenté : on retrouve cette configuration syntaxique typique de la métaphore modélisatrice, la métaphore verbale (« monte et se dégage ») précisée par une comparaison (« comme le fruit de la racine »), structure dont le parallélisme avec identité de verbe (« La racine plonge dans la terre ; le cerveau plonge en Dieu ») paraît une variante. Ainsi étroitement encadré, un transfert de savoir peut avoir lieu : le lecteur transposera à la maturation de l'idée ce qu'il connaît du métabolisme et de la biochimie des plantes, – ce qu'il en connaît vaguement, ce qu'il en devine et ce qu'il en ignore ; peut-être ressentira-t-il le besoin d'accroître son savoir botanique pour voir jusqu'où cette modélisation peut être poussée. Les modèles biologiques sont des modèles de la complexité intelligible, le lecteur (et Hugo lui-même sans doute) peut difficilement aller au bout de leurs implications, et leur intérêt réside aussi dans cette richesse, dans ce surcroît : la limite à partir de laquelle il faut cesser de les prendre au sérieux reste à déterminer. Il y a là une invitation à penser, qui rattache quelque peu cette métaphore végétale au troisième usage de la modélisation, hypothétique et aventureux, que nous distinguerons plus loin.

On retrouve dans « *Promontorium Somnii* » une modélisation assez proche, quoiqu'elle ne soit plus empruntée à la biologie végétale mais à la chimie, pour penser à peu près le même phénomène, non plus exactement la production de la pensée par le cerveau nourri d'infini, mais la production du type (cas particulier de conception artistique) par l'intelligence à partir d'un matériau de réalité : « Du réel rongé et disparaissant sort un fantôme comme du tison une fumée ». Le modèle est celui de la combustion, réaction chimique intéressante ici parce qu'elle dégage d'un solide un ensemble de gaz. Cette modélisation prolonge, prend au sérieux pour l'approfondir, la représentation métaphorique banale du concret et de l'abstrait comme matériel et immatériel ou solide et gazeux. C'est bien selon cette logique, dans le texte de Hugo, que l'image naturelle-scientifique prend la suite de métaphores moins modélisatrices :

[Sur la cime du rêve] on vit de la vie étrange de la nuée. Il y a dans tout de l'errant et du flottant [...] L'être commencé homme s'achève abstraction. Tout à l'heure il avait du sang dans les veines ; maintenant il de la lumière, maintenant il a de la nuit, maintenant il

---

<sup>135</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 171, pour cette citation et la précédente. Cf. dans « Les Traducteurs » : « Pas une idée dans le poète, comme pas une feuille dans l'arbre, qui n'ait en lui sa racine. On ne voit pas l'origine ; cela est sous terre, mais cela est » (Massin XII, p. 375). Cf. également un autre passage des « Traducteurs » que nous avons cité au chapitre I p. 74. Hugo aime à penser la création artistique comme une biochimie végétale : nous en reverrons des exemples ici même p. 398-400.

se dissipe. Saisissez-le, essayez, il a rejoint le nuage. Du réel rongé et disparaissant sort un fantôme comme du tison une fumée<sup>136</sup>.

La métaphore modélisatrice se distingue toujours par la même configuration syntaxique. La répartition des rôles est à peine moins complète que dans la métaphore végétale de *William Shakespeare* (il faudrait seulement expliciter le rôle de l'intelligence comme agent ou lieu de la combustion). Et de nouveau le lecteur peut pousser aussi loin qu'il le souhaite ce modèle complexe, préciser, imaginer, rêver dans les détails cette combustion intellectuelle. Biochimie végétale ou chimie plus générale sont deux modèles récurrents chez Hugo pour penser la conception artistique à partir du réel, et nous les retrouverons plus loin.

D'autres modèles, souvent empruntés à la physique, s'épuisent beaucoup plus vite dans la répartition des rôles et la schématisation qu'ils proposent. Lorsque Hugo entre dans le détail des mécanismes intellectuels de la création artistique, il les décrit comme des phénomènes optiques assez simples : « Les poètes ont en eux un réflecteur, l'observation, et un condensateur, l'émotion ; de là ces grands spectres lumineux qui sortent de leur cerveau, et qui s'en vont flamboyer à jamais sur la ténébreuse muraille humaine<sup>137</sup> ». Il s'agit encore de penser la façon dont le réel entre dans l'esprit du poète et en ressort transformé ; le modèle optique permet une description plus précise, explicite et analytique (le but est de penser une distinction, le rôle respectif de l'observation et de l'émotion) mais en contrepartie plus rudimentaire que ce que le modèle végétal laissait imaginer. On retrouve en revanche l'attrait du spectaculaire, la pente de l'imagination grandiose, qui entraîne l'image scientifique (« de là ces grands spectres lumineux ») dans des prolongements visionnaires et mythiques (« qui s'en vont flamboyer à jamais sur la ténébreuse muraille humaine ») : le *Mané Thécel Pharès* de Balthazar, cher à Hugo, est sans doute à l'horizon ici, comme plus haut le souvenir de Babel dans le livre « L'Argot ». Même modélisation physique simple pour penser le phénomène de l'influence d'un artiste sur un autre :

Homère, comme le soleil, a des planètes. Virgile qui fait l'*Énéide*, Lucain qui fait la *Pharsale*, Tasse qui fait la *Jérusalem*, Arioste qui fait le *Roland*, Milton qui fait le *Paradis Perdu*, Camoëns qui fait les *Lusiades*, Klopstock qui fait la *Messiede*, Voltaire qui fait la *Henriade*, gravitent sur Homère, et, renvoyant à leurs propres lunes sa lumière diversement réfléchie, se meuvent à des distances inégales dans son orbite démesurée<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> « PS », Massin XII, p. 457.

<sup>137</sup> *WS*, II, I, 2, Massin XII, p. 233.

<sup>138</sup> *WS*, I, II, 2, §1, Massin XII, p. 173. On retrouve dans « Les Traducteurs » la même métaphore, à ceci près que seul le phénomène optique de la réflexion affaiblie y modélise l'influence artistique : « Virgile part d'Homère ; observez la dégradation croissante des reflets : Racine part de Virgile ; Voltaire part de Racine, Chénier (Marie-Joseph) part de Voltaire, Luce de Lancival part de Chénier, Zéro part de Luce de Lancival. De lune en lune on

Le modèle est ici double, à la fois mécanique et optique : l'influence est à la fois une emprise d'un poète sur un autre qui se traduit dans l'image de la gravitation, et une absence d'originalité propre, une vitalité artistique empruntée et décroissante, qui se traduit dans l'image de la réflexion lumineuse progressivement affaiblie. Les phénomènes modélisateurs sont simples, et cependant le modèle a une richesse qui tient à son extensibilité : la métaphore de l'influence comme gravitation a une cohérence étroite avec une métaphore de la prose philosophique « Le Goût » qui explique que « Dieu étant soleil, le génie est planète. / Le goût est une gravitation<sup>139</sup> » ; à ces deux métaphores se connecte aussi l'image du remords comme marée dans *Les Misérables*<sup>140</sup> : toute une astronomie de la conscience morale et esthétique se généralise dans ce réseau qui déborde les frontières des œuvres. La modélisation atteint là un équilibre assez satisfaisant de simplicité, de précision et de validité étendue.

Il arrive parfois que la modélisation soit d'un intérêt très limité, notamment, comme on l'a entrevu plus haut, lorsque la métaphore est mathématique<sup>141</sup>. Ainsi de cette représentation géométrique de l'agencement des facultés créatrices, dans la prose philosophique « Les Traducteurs » : « Imagination, création, production, trois phénomènes concentriques amalgamés dans le génie. Le génie est la sphère de ces rayonnements<sup>142</sup> ». L'image géométrique donne bien à penser un agencement, l'organisation de plusieurs parties en un tout, mais son apport de connaissance est quasi nul : elle schématise seulement les deux idées élémentaires de *coexistence* des facultés et de *succession* des opérations (Hugo explicite ensuite : « L'imagination invente, la création organise, la production réalise »). Comme plus haut, le vocabulaire mathématique signale une ambition de théorisation (ces deux phrases sont un écart généralisateur à partir d'un propos sur Shakespeare : « Shakespeare, comme tous les

---

arrive à l'effacement » (Massin XII, p. 375). Or c'est par le motif de la gravitation que la métaphore de *William Shakespeare* se rattache à d'autres métaphores de notre corpus pour constituer un modèle étendu.

<sup>139</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415. Nous étudierons cette métaphore plus loin dans le chapitre, p. 411-412.

<sup>140</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 205. Métaphore étudiée plus haut.

<sup>141</sup> Cela ne veut pas dire que toutes les modélisations mathématiques hugoliennes sont sans intérêt, nous en avons vu ci-dessus quelques-unes d'intéressantes pour penser la civilisation et le progrès ; dans le domaine de l'art, il faut accorder une mention spéciale à la métaphore du binôme que nous avons déjà citée au chapitre 4 (p. 211) : « Le binôme, cette merveille ajustable à tout, n'est pas moins inclus dans la poésie que dans l'algèbre. La nature, plus l'humanité, élevées à la seconde puissance, donnent l'art. Voilà le binôme intellectuel. Maintenant remplacez cet A + B par le chiffre spécial à chaque grand artiste et à chaque grand poète, et vous aurez, dans sa physionomie multiple et dans son total rigoureux, chacune des créations de l'esprit humain » (*WS*, I, III, 2, Massin XII, p. 195). Cette métaphore pourrait être affiliée à l'usage aventureux de la modélisation dont nous parlerons ci-dessous (p. 400-402) : on sait que l'art fait son miel à la fois de la nature et de l'humain, de l'humain tel qu'il s'exprime particulièrement dans l'artiste, on sait que l'art fait de tout cela des chefs-d'œuvre, mais d'une façon qui reste en partie obscure ; on en propose audacieusement une schématisation très précise et convaincante à certains égards, mais encore hypothétique et trop peu fondée.

<sup>142</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374, pour cette citation et les deux suivantes.

poètes de cet ordre, a la personnalité absolue. Il a une façon à lui d’imaginer, une façon à lui de créer, une façon à lui de produire »), une ambition de rationalité formelle, mais il n’est pas sûr qu’elle ait une véritable utilité intellectuelle au-delà.

Logiquement greffé sur cet usage premier, fondamental, de la modélisation, un deuxième usage consiste à trouver dans le modèle l’explication d’un fait problématique, la résolution d’une aporie, le schème d’intelligibilité d’un phénomène auparavant incompréhensible. C’est ainsi, dans *William Shakespeare*, qu’un modèle physique permet de comprendre l’égalité absolue des génies entre eux :

Comme l’eau qui, chauffée à cent degrés, n’est plus capable d’augmentation calorique et ne peut s’élever plus haut, la pensée humaine atteint dans certains hommes sa complète intensité. Eschyle, Job, Phidias, Isaïe, saint Paul, Juvénal, Dante, Michel-Ange, Rabelais, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Beethoven, quelques autres encore, marquent les cent degrés du génie<sup>143</sup>.

À partir du moment où l’on pense la supériorité de certains esprits sur d’autres, ce qui génère une idée quantitative de la valeur intellectuelle et artistique, il n’y a pas de raison *a priori* pour que la comparaison et la hiérarchisation des quantités entre elles épargne quelques génies. Le phénomène de l’ébullition permet de complexifier le modèle purement quantitatif, d’introduire un seuil à partir duquel l’augmentation n’est plus possible. Ce qui rend acceptable, crédible, cette complexification *ad hoc* (opérée spécialement pour intégrer un petit nombre d’exceptions), c’est l’autorité du phénomène naturel : l’idée que *c’est ainsi que les choses se passent dans la réalité* donne même une plausibilité supérieure au nouveau modèle, tiré de l’expérience commune ratifiée par la science. La métaphore est explicative, elle est aussi argumentative<sup>144</sup> : elle soutient une affirmation de Hugo, l’idée que les génies ne se dépassent pas les uns les autres. Sa valeur argumentative est proche de celle de l’exemple : on signale dans la réalité les manifestations d’une loi analogue à celle que l’on avance, et ces manifestations deviennent signe d’une seule loi plus large, ayant une expression particulière dans le monde physique (*l’eau bout à cent degrés*) et une expression particulière dans le monde spirituel (*devenue génie, l’intelligence n’admet plus de degrés*).

---

<sup>143</sup> *WS*, I, II, 2, Massin XII, p. 171-172.

<sup>144</sup> Valeur explicative et valeur argumentative ne s’impliquent pas nécessairement l’une l’autre. On pourrait avoir un phénomène patent mais difficile à comprendre que Hugo expliquerait à l’aide d’une métaphore : dans ce cas la valeur serait uniquement explicative. Ici la valeur est à la fois explicative et argumentative parce que le phénomène expliqué par Hugo, l’égalité des génies, n’est pas un phénomène patent mais une interprétation de la réalité que l’on peut ne pas accepter, et qu’il faut donc appuyer sur des arguments. Sur l’utilisation argumentative des métaphores, voir notre chapitre 8.

Dans cette fonction d'explication d'un phénomène qui défie la compréhension, on retrouve à plusieurs reprises le modèle végétal et le modèle chimique, qui servent à comprendre le saut prodigieux qui sépare les productions artistiques de leur matériau de réalité. Dans *William Shakespeare*, Hugo constate que les types (Shylock type du juif, don Juan type du libertin) ont quelque chose d'irréaliste, qu'ils perdent toute ressemblance à force d'exagération, et il explique ainsi ce phénomène, cette vérité superlative du type :

Les juifs, même ceux du Moyen Âge, ont du reste raison de dire que pas un d'eux n'est Shylock ; les hommes de plaisir ont raison de dire que pas un d'eux n'est don Juan. Aucune feuille d'oranger mâchée ne donne la saveur de l'orange. Pourtant il y a affinité profonde, intimité de racines, prise de sève à la même source, partage de la même ombre souterraine avant la vie. Le fruit contient le mystère de l'arbre, et le type contient le mystère de l'homme. De là cette vie étrange du type<sup>145</sup>.

De nouveau le métabolisme de la plante, l'assimilation des nutriments, la synthèse de la matière végétale, modélise la conception artistique. Pourtant, le lecteur minutieux constatera un léger déplacement du modèle, qui ne calque plus son objet exactement comme au chapitre I, II, 1 de *William Shakespeare*. La plante tout entière n'est plus l'image de l'intelligence créatrice seule, puisque les feuilles représentent les êtres de la réalité, par opposition au fruit qui représente le type. Il faut donc, soit accepter que la modélisation ait perdu quelque peu en répartition des rôles complète et précise (car on ne sait plus bien ce que représente la plante) et que seule importe la distinction entre la feuille et le fruit, justification fort claire de la possibilité d'une identité de nature malgré une différence (les mêmes constituants chimiques se retrouvent dans la feuille et dans le fruit, mais pas selon le même dosage ou le même agencement) ; soit céder à la provocation de la métaphore, prendre au mot la modélisation, et entrer dans des considérations métaphysiques audacieuses : le poète est un organe, une fonction, d'un grand système biologique qui n'est rien de moins que la réalité tout entière. La réalité plonge ses racines dans « l'ombre souterraine » que l'on suppose la même qu'au chapitre I, II, 1 : Dieu, c'est-à-dire l'infini ; il y aurait en réserve dans cet infini-Dieu les constituants (on peut se les représenter de façon un peu platonicienne comme les notions logiques élémentaires en attente de concrétisation) qui tissent la réalité ordinaire et dont le poète livre dans le type une synthèse quintessenciée. Et l'on peut même (car où arrêter cette exégèse une fois lancée ?) rêver aux graines que la conception artistique, si elle est fruit, doit renfermer : façon inattendue de retrouver dans le poète un semeur, une fonction de relance de la génération du réel. Hugo ne systématise pas, ne tire pas toutes les conséquences de ses images : son utilisation des métaphores laisse au lecteur la liberté, la tâche peut-être, d'inter-

---

<sup>145</sup> *WS*, II, II, 2, Massin XII, p. 245.

prêter, elle est invitation et provocation à penser. La philosophie explicite de Hugo, d'ailleurs, est suffisamment généreuse, poussant des branches dans toutes les directions, pour que les interprétations du lecteur trouvent aisément à s'y renouer.

Du point de vue de la syntaxe, ce passage sort des cadres de la métaphore proprement dite : la modélisation passe par un argument d'analogie<sup>146</sup>, procédé parent de la métaphore, qui peut occasionner des métaphores, et que nous étudierons donc au chapitre 8. Notons toutefois le retour d'une structure déjà rencontrée, le parallélisme avec identité de verbe, qui est comme une variante de la métaphore verbale précisée par une comparaison : « Le fruit contient le mystère de l'arbre, et le type contient le mystère de l'homme ». En quelque sorte, Hugo charge d'abord l'expression verbale (*contenir le mystère de*) d'une représentation précise (en l'occurrence végétale) qui subsiste, pour y faire métaphore, dans le deuxième membre du parallélisme. Mise en regard du littéral et du métaphorique, déplacement de l'un à l'autre, dont nous étudierons la logique au chapitre 13.

Le saut qui sépare l'œuvre d'art de son matériau de réalité, c'est aussi l'écart entre l'immoralité du matériau et la moralité foncière de l'art, article de philosophie sur lequel Hugo insiste beaucoup dans la prose philosophique des années 1863-1864. Il n'y a pas là seulement un défi à l'intelligibilité mais un scandale pour la raison ; Hugo trouve dans la réalité des modèles qui désamorcent le scandale. Il écrit par exemple, au début de la prose philosophique « Le Goût » :

Le mal, dès qu'il est entré dans le beau, fait le bien. L'art est un dissolvant transfigurateur extrayant de toute chose l'idéal. Le fumier l'aide à créer sa rose.

[...] Mais dans ce beau, que vous appelez maintenant le bon, il est entré du mal. Il y a dans tel de ces chefs-d'œuvre qui tous civilisent, dites-vous, cette impudence, ce cynisme, cette turpitude que vous-même avez signalés. Oui, de même qu'il y a du fumier dans la rose.

Cherchez ce fumier et ce mal dans la merveille épanouie<sup>147</sup>.

Hugo fait revenir deux fois l'image de la rose et du fumier : l'insistance signale la force de l'argument à ses yeux. Le modèle de la biochimie végétale est utile une fois de plus : on a là une troisième variante de la métaphore qui modélise la conception artistique comme le développement d'une plante. Mais un autre modèle est convoqué, celui d'une chimie plus rapide et non biologique : l'art est un « dissolvant transfigurateur extrayant de toute chose

---

<sup>146</sup> Plus précisément, il y a là une variante de l'aphorisme justificatif. « Aucune feuille d'oranger mâchée ne donne la saveur de l'orange » : cet énoncé, sans la suite que lui donne Hugo, serait un aphorisme justificatif pur. Voir sur cela le chapitre 8 p. 438 sqq.

<sup>147</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 413-414.

l'idéal ». Un modèle chimique plus sophistiqué est développé plus loin dans la même prose philosophique :

L'art a, comme la flamme, une puissance de sublimation. Jetez dans l'art, comme dans la flamme, les poisons, les ordures, les rouilles, les oxydes, l'arsenic, le vert-de-gris, faites passer ces incandescences à travers le prisme ou à travers la poésie, vous aurez des spectres splendides, et le laid deviendra le grand, et le mal deviendra le beau<sup>148</sup>.

Un troisième usage de la modélisation est possible lorsque l'écrivain a devant lui une réalité très mal connue, mystérieuse, ayant échappé jusqu'à ce jour à l'effort de connaissance humain. Un modèle peut alors être proposé de la manière dont on donne un coup de sonde : l'objet étant mal connu, on n'en est pas encore à schématiser l'agencement de ses parties et leurs relations, le plus précisément et le plus complètement possible ; mais on essaye une représentation du phénomène, on avance un rapprochement qui est une première approche. La validité du modèle reste encore largement à apprécier : la métaphore vaut comme hypothèse, elle vaut aussi comme déclaration conquérante d'une ambition épistémique, déclaration de guerre de la connaissance humaine à l'inconnu. Dans *William Shakespeare*, Hugo emprunte l'image de la *condensation* à la physique des changements d'état de la matière lorsqu'il entre à tâtons dans le mystère de l'origine des âmes : « La production des âmes, c'est le secret de l'abîme. L'inné, quelle ombre ! qu'est-ce que cette condensation d'inconnu qui se fait dans les ténèbres, et d'où jaillit brusquement cette lumière, un génie<sup>149</sup> ? » Un trait caractéristique de ces situations dans lesquelles le modèle est ainsi hypothétique et aventureux, c'est l'aveu de « l'inconnu » (qu'on voudrait provisoire), soit littéralement comme ici, soit métaphoriquement, par exemple avec l'image des ténèbres, comme c'est encore le cas ici (« dans les ténèbres »). C'est un trait que l'on retrouve dans un autre passage de *William Shakespeare* où l'effet enthousiasmant de l'art sur son public est approché par une métaphore électrique :

Tout à coup le sublime passe, et la sombre électricité de l'abîme soulève subitement tout ce tas de cœurs et d'entrailles, la transfiguration de l'enthousiasme opère, et maintenant l'ennemi est-il aux portes ? la patrie est-elle en danger ? jetez un cri à cette populace, elle est capable des Thermopyles. Qui a fait cette métamorphose ? La poésie<sup>150</sup>.

Si cette « électricité » est qualifiée de « sombre » et rattachée à « l'abîme », c'est sans doute à cause de la dimension surnaturelle du phénomène (dans l'expérience esthétique comme dans la création artistique, un contact a lieu avec le divin), mais c'est aussi, par conséquent, parce que le phénomène garde encore toute l'obscurité du mystère. Le motif de l'éclair, de la

---

<sup>148</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 423.

<sup>149</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 222.

<sup>150</sup> *WS*, II, v, 7, Massin XII, p. 278.

foudre, est topiquement associé à la notion de sublime ; en reprenant ce motif dans une terminologie moderne et scientifique, Hugo double le souci poétique d'un volontarisme rationaliste, d'une invitation à construire la physique des phénomènes spirituels. Quelques lignes plus haut dans le même chapitre, le même glissement du poétique au scientifique était déjà observable, le même usage hypothétique et aventureux d'un modèle qui était déjà celui de l'électricité : « Nul ne peut prévoir la quantité de lumière qui se dégagera de la mise en communication du peuple avec les génies. Cette combinaison du cœur du peuple avec le cœur du poète sera la pile de Volta de la civilisation<sup>151</sup> ». La métaphore de la lumière, banale dans le corpus hugolien, d'une signification large qui ne cherche pas à se préciser ici (c'est la lumière de la vérité – accès au savoir pour le peuple – mais aussi celle du bien et du bonheur – amélioration d'ensemble de la société, – c'est tout le progrès), est d'abord plus poétique que modélisatrice. Mais dans la deuxième phrase, la voilà prise au mot, regardée scientifiquement, comme un phénomène physique dont on doit pouvoir décrire la cause ; et avec un aplomb qu'il faut comprendre comme une audace de l'hypothèse, Hugo propose de retrouver là l'équivalent dans l'ordre spirituel d'un dispositif chimique extrêmement sophistiqué (passage du naturel au technique, du simple au complexe), dispositif générateur d'électricité et donc de lumière : la pile voltaïque, inventée au tournant du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle. Cette image scientifique n'est pas tout à fait originale. Balzac avait affirmé en plusieurs endroits de la *Comédie humaine* la nature électrique de nombreux phénomènes moraux, et écrit par exemple dans *Splendeurs et misères des courtisanes* :

Le danger extrême a, comme on l'a vu par les scènes de la Conciergerie, une vertu sur l'âme aussi terrible que celle des puissants réactifs sur le corps. C'est une pile de Volta morale. Peut-être le jour n'est-il pas loin où l'on saisira le mode par lequel le sentiment se condense chimiquement en un fluide, peut-être pareil à celui de l'électricité<sup>152</sup>.

Ce n'est pas la seule métaphore que l'on retrouve chez Hugo après l'avoir trouvée chez Balzac (voir p. 427 la n. 187). Souvenir de lecture conscient ? imprégnation inconsciente ? ou bien l'image était-elle topique à l'époque ? Il y a là, chez l'écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, un enthousiasme pour les découvertes scientifiques récentes, une gourmandise du savoir en expansion, et une volonté de faire participer la littérature à l'exploration rationnelle du monde, ne serait-ce que pour asseoir son sérieux et sa dignité. Par ces métaphores scientifiques

---

<sup>151</sup> *WS*, II, v, 7, Massin XII, p. 277-278.

<sup>152</sup> Balzac, « La Dernière Incarnation de Vautrin », d'abord publié en feuilleton au printemps 1847, devient après la mort de son auteur la quatrième partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973, p. 647.

hypothétiques, Hugo remplit la tâche qu'il ne cesse d'assigner au poète : être à l'avant-garde du progrès humain, révélateur de notions que la science ultérieure confirmera en les précisant.

## La métaphore filée comme modélisation complexe

Ce qui fait la valeur d'un modèle, c'est son aptitude à prendre en compte le plus d'aspects possible de son objet. On étudiera dans cette partie des métaphores hugoliennes qui paraissent avoir plus que les autres cette aptitude : les métaphores filées, par définition, semblent devoir offrir une modélisation particulièrement riche et complexe de leur objet.

Par métaphore *filée*, il faut entendre quelque chose de plus qu'une métaphore *développée*. Une métaphore est *développée* lorsque l'évocation du comparant est amplifiée sans que cette amplification accroisse la motivation de la métaphore, tisse de nouveaux liens entre le comparant et le comparé. En revanche, une métaphore est *filée* lorsque de nouveaux liens sont tissés entre le comparant et le comparé. Il est intéressant d'ajouter à cela une distinction supplémentaire : le filage peut être *analytique* ou *synthétique*. Il est *analytique* lorsque, un comparant ayant été posé, la métaphore donne des correspondants dans l'isotopie littérale aux différentes parties de ce comparant : on reste dans les limites d'une image dont on détaille la riche motivation. Le filage est au contraire *synthétique* lorsque la métaphore élargit les limites de l'image, ajoute à un premier comparant de nouveaux comparants qui n'étaient pas impliqués par lui, même s'ils appartiennent à une même isotopie, ce qui les rend compatibles au sein d'une représentation complexifiée. Ainsi, la métaphore filée de l'arbre Éternité dans « Pleurs dans la nuit<sup>153</sup> » peut se décrire de la manière suivante : « L'arbre Éternité vit sans faîte et sans racines. / Ses branches sont partout, proches du ver, voisines / Du grand astre doré » : pour l'instant, pas de *filage*, mais du *développement* métaphorique. « L'espace voit sans fin croître la branche Nombre, / Et la branche Destin, végétation sombre, / Emplit l'homme effaré » : cette fois, filage *analytique*, assimiler l'Éternité à un arbre impliquait qu'elle ait des branches, la figure ne fait que donner un sens à un élément qui était inclus dans l'image. La strophe suivante n'apporte qu'un *développement* descriptif de la branche Destin. Mais voici celle d'après : « Et nous apercevons, dans le plus noir de l'arbre, / Les Hobbes contemplant avec des yeux de marbre, / Les Kant aux larges fronts ; / Leur cognée à la main, le pied sur les problèmes, / Immobiles ; la mort a fait des spectres blêmes / De tous ces bûcherons » : ici le *filage* est *synthétique*, car le motif du bûcheron n'est pas impliqué par

---

<sup>153</sup> LC, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 322. Nous poursuivrons l'étude de cette métaphore au chapitre 12, p. 710-714.

l'image de l'arbre, même s'il appartient au même domaine thématique, de sorte que l'image s'en trouve élargie sans rupture.

On voit que le filage métaphorique ainsi défini est bien la traduction dans la sphère stylistique de cette opération cognitive qu'est la modélisation complexe. Si en outre la modélisation se veut le plus scientifique possible, si elle espère donner lieu à ce transfert de connaissance dont nous avons vu qu'il était dans l'histoire des sciences un ressort habituel de la progression du savoir, non seulement le modèle sera de préférence emprunté au monde naturel, mais surtout le filage métaphorique semble devoir être analytique : le modèle doit être un phénomène unique et unifié, dont toutes les déterminations exploitées par la modélisation se tiennent étroitement entre elles par une logique interne qui est alors transposée à l'objet modélisé. Il y a, autrement dit, des règles qui définissent et conditionnent une modélisation rigoureuse. On vient d'énoncer la règle de *cohésion* (un phénomène unifié par une logique interne, *homogène* et non *hétérogène*) ; il faut y ajouter une règle de *cohérence de la répartition des rôles* : les divers traits du comparé doivent être associés aux divers traits du comparant de façon à ce que l'ensemble des rapports entre les traits exploités du comparant reflète et respecte bien l'ensemble des rapports entre les traits figurés de l'objet modélisé (ce n'est là qu'une reformulation de ce que c'est que de modéliser). Inutile de dire qu'une *cohérence plus élémentaire* encore est requise : le phénomène-modèle doit rester identique à lui-même tout au long du processus modélisateur.

Si nous précisons ces règles, c'est parce qu'elles ne sont pas toujours respectées dans les métaphores filées hugoliennes qui ont une visée modélisatrice. On a parfois d'authentiques modèles, conformes aux exigences épistémologiques de la chose, munis de toute la rigueur nécessaire ; mais souvent la cohésion ou la cohérence sont plus ou moins fragilisées. Certaines modélisations hugoliennes sont en quelque sorte éclatées, faites de fragments qui en eux-mêmes sont modélisateurs, mais dont la réunion n'est pas modélisatrice : pseudo-modèles qui sous des dehors scientifiques sont plutôt des allégories poétiques. En évaluant la rigueur des modélisations complexes de notre corpus, nous ne chercherons évidemment pas à juger Hugo, à épinglez des faiblesses intellectuelles, mais à marquer des différences entre des faits de poétique métaphorique : les règles de rigueur modélisatrice que nous avons énoncées sont à prendre comme des repères pour quadriller le champ vaste de l'invention hugolienne. La réussite des modélisations métaphoriques que nous allons étudier est loin de se réduire à leur stricte validité épistémologique.

Lorsque le comparant est emprunté non pas au monde naturel, mais au domaine des actions humaines, la modélisation nous paraît rattachable moins aux ressorts heuristiques des

découvertes scientifiques qu'à une illustre origine littéraire : l'allégorie philosophique telle que l'a pratiquée Platon<sup>154</sup>. C'est pourquoi nous étudions ici dans un premier temps les modèles naturels et dans un second temps les modèles empruntés à l'univers humain. Dans les deux cas, nous irons des exemples les plus respectueux de la rigueur modélisatrice à ceux qui s'en affranchissent le plus.

## Du modèle naturel au paysage allégorique

### a) Modèles parfaits : unification convaincante du divers phénoménal

Deux métaphores filées des *Misérables* semblent des modèles parfaits, conformes du moins à la définition que nous avons donnée du modèle rigoureux : elles extraient d'un phénomène naturel unique et homogène un schéma, une organisation, qui paraît unifier de façon satisfaisante les déterminations éparses de la réalité à penser. Ici et là, dans l'objet naturel et dans l'objet sociologique, c'est bien la même structure, le même ensemble de mécanismes et de relations causales. Nous disons l'objet sociologique, car pour ces deux métaphores le comparé est le même, et aussi, à peu de chose près, le comparant : il s'agit dans les deux cas de penser l'insurrection selon un modèle météorologique, le modèle de la tempête<sup>155</sup>. Au livre « Quelques pages d'histoire », l'approche de l'insurrection de juin 1832 est décrite comme un orage en préparation :

De ténébreux amoncellements couvraient l'horizon. Une ombre étrange, gagnant de proche en proche, s'étendait peu à peu sur les hommes, sur les choses, sur les idées ; ombre qui venait des colères et des systèmes. Tout ce qui avait été hâtivement étouffé remuait et fermentait. Parfois la conscience de l'honnête homme reprenait sa respiration tant il y avait de malaise dans cet air où les sophismes se mêlaient aux vérités. Les esprits tremblaient dans l'anxiété sociale comme les feuilles à l'approche d'un orage. La tension électrique était telle qu'à de certains instants le premier venu, un inconnu, éclairait. Puis l'obscurité crépusculaire retombait. Par intervalles, de profonds et sourds grondements pouvaient faire juger de la quantité de foudre qu'il y avait dans la nuée<sup>156</sup>.

---

<sup>154</sup> On songe évidemment à la célèbre allégorie de la caverne au livre VII de *La République*.

<sup>155</sup> L'intérêt de Hugo pour les phénomènes et la science météorologiques se manifeste spectaculairement dans les deux romans écrits après *Les Misérables*, *Les Travailleurs de la mer* (1866) et *L'Homme qui rit* (1869). Le livre II, III du premier, « La Lutte » (lutte de Gilliatt contre la tempête) et le livre I, II du deuxième, « L'Ourque en mer » (tempête de neige sur l'embarcation des comprachicos), fourmillent de considérations scientifiques sur le mécanisme du vent et des orages – ces considérations, dans « La Lutte », ont pris une ampleur telle qu'onze chapitres de pur discours du narrateur se sont détachés du roman pour former le reliquat « La Mer et le Vent », de publication posthume. En même temps, dans les deux romans les deux tempêtes littérales sont l'objet d'un foisonnement métaphorique incroyable. Certaines de ces métaphores rejoignent l'idée, explicite dans « L'Ourque en mer », que la tempête réagit à un poids moral, à une faute qu'elle vient punir : l'abandon de Gwynplaine par les comprachicos. Ainsi non seulement la sphère morale et sociopolitique fonctionne comme la météorologie, mais les phénomènes de l'une et de l'autre sont liés dans la grande immanence décloisonnée : nous avons vu au chapitre 4 (p. 230 sqq.) que la doctrine hugolienne de l'unité allait jusqu'à cette fusion du matériel et du spirituel.

<sup>156</sup> *LM*, IV, I, 4, Massin XI, p. 608.

Les symptômes de l'orage imminent fournissent une description satisfaisante de l'atmosphère qui précède l'insurrection, la phénoménologie adéquate d'un ressenti collectif : l'obstruction progressive et l'obscurcissement du ciel, le malaise, le frémissement des feuilles, traduisent une attente oppressée, une « anxiété sociale ». Avec ces déterminations de l'objet-modèle, on en reste à un niveau superficiel du phénomène naturel, celui de l'expérience vécue, de l'expérience ordinaire. Mais un deuxième niveau s'ouvre sous le premier, puisque ces symptômes ont aussi leur valeur de signes, révélateurs des mécanismes cachés que la science étudie : il y a des éclairs et des grondements, qui signalent une énergie accumulée, « tension électrique », « quantité de foudre qu'il y avait dans la nuée », et par là le modèle couvre aussi la violence destructrice dont l'émeute est grosse. En outre, ces éclairs et ces grondements permettent d'agrèger, à l'ensemble de faits sociaux que le modèle unifie, des éléments supplémentaires. Les éclairs, ce sont les paroles ou comportements d'éclat que l'imminence de l'émeute peut inspirer à n'importe qui, et la modélisation scientifique permet le rattachement causal de ces faits individuels, sporadiques, étonnants, aux mécanismes sociologiques du collectif (fonction explicative du modèle). Quant aux « profonds et sourds grondements », il est plus difficile de leur donner une interprétation précise (conséquence du fonctionnement *in absentia* de la métaphore) mais on pense naturellement aux premières manifestations publiques, encore isolées et de faible ampleur, d'une conflictualité sociale ambiante. Enfin, troisième niveau de l'objet-modèle, la genèse du phénomène météorologique, cœur des préoccupations de la science, est transposée au phénomène sociologique : l'ombre « venait des colères et des systèmes », « tout ce qui avait été hâtivement étouffé remuait et fermentait ». On voit reparaître la notion de fermentation, dont nous avons déjà étudié l'usage dans le cadre d'une chimie et d'une thermodynamique de l'émeute, précisément dans ce livre « Quelques pages d'histoire » (*fermentation* et le verbe *fermenter* y reviennent en tout cinq fois) : notion fortement investie de l'ambition scientifique hugolienne, même si à propos des orages elle est prise en un sens figuré (donc, par rapport à l'émeute, deux fois métaphorique), pour décrire la formation de nuages chargés d'électricité. Il y a là une représentation rudimentaire (voire inexacte) de la genèse des orages, ce qui n'empêche pas (aspect intéressant de la démarche de modélisation) cette pseudo-théorie d'avoir valeur de vrai modèle pour l'objet sociologique. Grâce au modèle scientifique, l'écriture de l'histoire peut reconfigurer la réflexion axiologique, judiciaire et morale, sur l'insurrection, et lui donner un caractère plus politique. Il n'est plus question de justifier ou de condamner les émeutiers, dès lors qu'ils apparaissent mus par une nécessité quasi physique qui les dépasse, mais de constater la cause

(« ce qui avait été hâtivement étouffé »), d'attribuer la responsabilité à ceux qui ont produit cette cause, et d'inviter la prudence des gouvernants à ne plus commettre pareille erreur.

Plus loin dans le roman, au livre intitulé « Le 5 juin 1832 », une autre métaphore météorologique semble prendre la suite de celle que nous venons d'étudier, puisqu'elle décrit désormais le déchaînement de la tempête émeute, et non plus ses signes avant-coureurs :

L'émeute est une sorte de trombe de l'atmosphère sociale qui se forme brusquement dans de certaines conditions de température, et qui, dans son tournoiement, monte, court, tonne, arrache, rase, écrase, démolit, déracine, entraînant avec elle les grandes natures et les chétives, l'homme fort et l'esprit faible, le tronc d'arbre et le brin de paille.

Malheur à celui qu'elle emporte comme à celui qu'elle vient heurter ! Elle les brise l'un contre l'autre.

Elle communique à ceux qu'elle saisit on ne sait quelle puissance extraordinaire. Elle emplit le premier venu de la force des événements ; elle fait de tout des projectiles. Elle fait d'un moellon un boulet et d'un portefaix un général<sup>157</sup>.

Le modèle de la trombe permet de relier en un tout cohérent trois aspects distincts de l'émeute, à peu près les mêmes que dans l'exemple précédent. Premier aspect, la genèse du phénomène sociopolitique, soumise à des facteurs (« se forme brusquement dans de certaines conditions de température ») qu'une météorologie de la société devrait étudier : c'est en ce point que la teneur scientifique et l'incitation épistémologique de la métaphore sont les plus fortes. Deuxième aspect, la violence destructrice du phénomène, que met en valeur l'image de la tempête en action, soutenue par les ressources suggestives du style : voir l'énumération expressive de verbes, avec une efficace concertation phonique : « monte, court, tonne [trois monosyllabes ou quasi tels permettent un rythme rapide], *arrache*, *rase*, *écrase* [souci évident de la rime interne et du rythme], démolit, déracine [un certain parallélisme phonique ici encore] ». Avec ces deux premiers aspects, on retrouve l'ambivalence des métaphores naturelles que nous avons signalée plus haut, entre la visée cognitive, qui exige le dessèchement du sensible en un schéma abstrait qui organisera le divers phénoménal de l'objet modélisé, et l'attrait du spectaculaire et du sublime, qui laisse survivre l'image sensible dans la sidération qu'elle exerce. Enfin, troisième aspect, la déresponsabilisation des émeutiers, individus mus par la force irrésistible du collectif. Les deux tiers de la métaphore filée servent à insister sur cette idée, déclinée en trois nuances : personne n'a le pouvoir de se soustraire à ce phénomène collectif ni l'initiative d'y participer, les affrontements font des victimes sans faire de coupables – avec ces deux premières nuances, une certaine mécanisation de l'histoire oblige, comme plus haut, à penser autrement l'attribution des torts ; dernière nuance, l'émeute peut

---

<sup>157</sup> *LM*, IV, X, 1, Massin XI, p. 741.

déterminer chez n'importe qui un comportement extraordinaire, – ici le modèle a une fonction explicative, il résout par son schéma d'ensemble une inintelligibilité locale du phénomène.

On trouve dans *William Shakespeare* et dans « Les Traducteurs » une métaphore filée presque équivalente, pour la rigueur modélisatrice, à celles que nous venons d'étudier, quoique des ruptures de la cohésion commencent à se manifester. Surtout, cette métaphore est moins scientifique, moins avancée dans les lois profondes de la physique, plus didactique peut-être : il s'agit de la métaphore du cap, de l'avancée de terre dans la mer, empruntée si l'on veut à la géographie naturelle, et qui présente l'intérêt d'être appliquée à deux objets un peu différents. Dans l'essai de 1864, elle sert à décrire la portée intellectuelle de l'œuvre (l'ensemble des textes écrits au cours d'une vie) d'un génie :

Avez-vous quelquefois regardé un cap avançant sous la nuée et se prolongeant à perte de vue dans l'eau profonde ? Chacune de ses collines le compose. Aucune de ses ondulations n'est perdue pour sa dimension. Sa puissante silhouette se découpe sur le ciel, et entre le plus avant qu'elle peut dans les vagues, et il n'y a pas un rocher d'inutile. Grâce à ce cap, vous pouvez vous en aller au milieu de l'eau illimitée, marcher dans les souffles, voir de près voler les aigles et nager les monstres, promener votre humanité dans la rumeur éternelle, pénétrer l'impénétrable. Le poète rend ce service à votre esprit. Un génie est un promontoire dans l'infini<sup>158</sup>.

Dans la prose philosophique « Les Traducteurs », la même métaphore décrit toujours une portée intellectuelle, non plus celle de réalisations artistiques qui restent très circonscrites, mais celle des différentes langues humaines :

Les langues ne s'ajustent pas. Elles n'ont point la même configuration ; elles n'ont point dans l'esprit humain les mêmes frontières. Il les déborde de toutes parts, elles y sont immergées, avec des promontoires différents plongeant plus ou moins avant dans des directions diverses. Où un idiome s'arrête, l'autre continue. Ce que l'un dit, l'autre le manque. Au delà de tous les idiomes, on aperçoit l'inexprimé, et au delà de l'inexprimé, l'inexprimable<sup>159</sup>.

Dans les deux cas, le comparant est décomposé en un faisceau de traits, décomposition qui en soutient une autre, qui permet l'analyse de l'objet de la pensée, œuvre artistique ou langue. Mais la mise en œuvre de la métaphore n'est pas la même, la démarche intellectuelle est différente. Dans le premier cas, la structure est celle de la parabole<sup>160</sup>, le comparant est d'abord évoqué littéralement (« Avez-vous quelquefois regardé un cap... ») et fait l'objet d'une analyse qui est *ensuite reportée en bloc* sur le comparé lorsque le moment littéral de la parabole débouche sur la métaphore (« Le poète rend ce service à votre esprit. Un génie est un

---

<sup>158</sup> *WS*, II, II, 5, Massin XII, p. 250.

<sup>159</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 384.

<sup>160</sup> Sur la parabole dans notre corpus, voir le chapitre 8 p. 450-460 et le chapitre 13 p. 773-776 (et encore un exemple au chapitre 12 p. 755-757).

promontoire dans l'infini ») : la modélisation va de l'image au concept. Dans le second cas, l'objet de la pensée est directement analysé, mais l'analyse se formule dans des termes métaphoriques qui suivent la cohérence d'un unique comparant : la modélisation va du concept à l'image. Par ailleurs, si les deux modélisations disent à peu près la même chose de leurs deux objets, les traits exploités ne sont pas absolument les mêmes, ce qui marque la polyvalence modélisatrice d'une même image. Dans les deux cas, la relation entre une puissance d'expression (œuvre d'art ou langue) et le pensable est matérialisée et spatialisée de façon suggestive (il y a la *terre ferme*, sur quoi l'homme peut se tenir, et il y a la *mer*, où l'homme perd pied, tous les lieux de l'espace ne lui sont pas accessibles ; le *débordement*, l'*immersion* disent l'impossibilité de tout exprimer, l'*avancée* de la terre dans la mer dit l'effort et la conquête), mais le passage de *William Shakespeare* défend l'idée que tout a de l'importance dans l'œuvre des génies (« chacune de ses collines compose [le cap]. Aucune de ses ondulations n'est perdue pour sa dimension. [...] il n'y a pas un rocher d'inutile ») tandis que le passage des « Traducteurs » fait jouer un trait supplémentaire, la différence de configuration des caps, c'est-à-dire des langues (« elles n'ont point dans l'esprit humain les mêmes frontières »). Enfin, dans le passage de *William Shakespeare*, la tentation de l'allégorie poétique se fait sentir : « grâce à ce cap, vous pouvez [...] voir de près voler les aigles et nager les monstres », et l'on peut rêver à ce que figurent ces aigles et ces monstres dans le domaine du pensable ; mais l'image va alors au-delà de la cohésion du phénomène naturel (l'émersion d'une certaine surface de terre au-dessus du niveau de la mer, en fonction de la hauteur du sol), la modélisation glisse vers la figuration allégorique.

### **b) Modèles quasi parfaits : défaut de *cohésion* de l'objet modélisateur**

Cette fissure que nous venons de déceler dans la métaphore filée du cap et qui affecte la cohésion du modèle, on peut la voir s'élargir et surtout s'étendre en quelque sorte sur toute la surface du modèle, de l'un à l'autre des trois exemples que nous allons présenter. Dans le livre des *Misérables* consacré au gamin de Paris, le phénomène de la fabrication du verre modélise assez rigoureusement l'éducation des masses :

la lumière ne peut-elle pénétrer ces masses ? Revenons à ce cri : Lumière ! et obstinons-nous-y ! Lumière ! Lumière ! – Qui sait si ces opacités ne deviendront pas transparentes ? les révolutions ne sont-elles pas des transfigurations ? Allez, philosophes, enseignez, éclairez, allumez, pensez haut, parlez haut, courez joyeux au grand soleil, fraternisez avec les places publiques, annoncez les bonnes nouvelles, prodiguez les alphabets, proclamez les droits, chantez les Marseillaises, semez les enthousiasmes, arrachez des branches vertes aux chênes. Faites de l'idée un tourbillon. Cette foule peut être sublimée. Sachons nous servir de ce vaste embrasement des principes et des vertus qui pétille, éclate et frissonne à de certaines heures. Ces pieds nus, ces bras nus, ces haillons, ces ignorances,

ces abjections, ces ténèbres, peuvent être employés à la conquête de l'idéal. Regardez à travers le peuple et vous apercevrez la vérité. Ce vil sable que vous foulez aux pieds, qu'on le jette dans la fournaise, qu'il y fonde et qu'il y bouillonne, il deviendra cristal splendide, et c'est grâce à lui que Galilée et Newton découvriront les astres<sup>161</sup>.

Modélisation naturelle voire scientifique, modalité rationnelle s'il en est de la pensée analogique ; mais on voit combien la mise en œuvre de la métaphore, soumise à une écriture de l'urgence et de l'enthousiasme, à un lyrisme du sublime, dérange la lisibilité de cette modélisation : ce qui pétille et bouillonne dans la fournaise, c'est aussi le texte lui-même. La métaphore de la fabrication du verre ne s'explique pleinement qu'à la dernière phrase du passage (qui est aussi la dernière phrase d'un paragraphe et d'un chapitre : période ciselée, profusion d'images, pour conclure en beauté une unité textuelle), mais elle est préparée bien en amont, par bribes de ce qui deviendra finalement image unifiée, par aperçus décodant d'avance une ultime métaphore presque entièrement *in absentia* (la seule interaction d'isotopies, dans cette dernière phrase, est au début, avec le déterminant démonstratif de « Ce vil sable que vous foulez aux pieds », qui peut être anaphorique – reprendre « le peuple » à la phrase précédente – mais aussi simplement cataphorique, et dans ce cas la métaphore est entièrement *in absentia*).

Cette convergence des aperçus, aux yeux du lecteur qui scrute patiemment la signification d'ensemble, finit par dessiner un modèle complexe, mais cohérent et cohésif. Hugo repère dans la nature un phénomène unique et unifié, une loi chimique exploitée par la technique humaine : un certain mélange de minéraux, chauffé à très haute température, se transforme en une pâte qui en refroidissant devient un solide translucide. Les différents éléments de ce phénomène sont reliés à des déterminations de l'objet littéral (le peuple) qui elles aussi fonctionnent en un système relativement unifié. Le sable représente le peuple illettré en tant que matière vile (courante, ordinaire : le peuple illettré, c'est la majorité de la nation), opaque (qui ne se laisse pas pénétrer de lumière, et la lumière est ici précisément la connaissance), mais transformable moyennant une haute température en une matière transparente (qui se laisse pénétrer de connaissance). La modélisation a une valeur inséparablement explicative (elle donne une représentation de la façon dont l'homme inculte peut devenir un homme éduqué) et argumentative (elle trouve dans la nature comme une preuve de la possibilité de ce phénomène). Elle applique d'ailleurs une stratégie argumentative dont nous verrons au chapitre 8 qu'elle est récurrente chez Hugo, le retournement d'analogie : on accepte une métaphore dépréciative (« ce vil sable que vous foulez au pied » ; plus haut Hugo prêtait à des

---

<sup>161</sup> *LM*, III, I, 12, Massin XI, p. 443.

adversaires l'image qu'il allait retourner : « *Fex urbis*, s'écrie Cicéron ; *mob*, ajoute Burke indigné ; tourbe, multitude, populace. Ces mots-là sont vite dits. Mais soit. Qu'importe ? » ; *fex* en latin, c'est la lie, le dépôt de résidu, la fange – comme la *tourbe*, dans l'une de ses acceptions<sup>162</sup> – et de là on glisse facilement au « vil sable ») pour montrer qu'elle plaide en fait contre cette dépréciation, dans le sens d'une réhabilitation possible<sup>163</sup>.

Mais dans cette modélisation, quel élément littéral jouera le rôle de la haute température, de la fournaise ? Hugo parle de « ce vaste embrasement *des principes et des vertus* qui pétille, éclate et frissonne à *de certaines heures* », il dit plus haut que *les révolutions* sont des transfigurations : la révolution semble être le principe igné nécessaire à la désopacification de la matière. C'est là une curiosité de ce texte : alors qu'il est question de l'éducation des masses, alors que le passage est tout plein de l'idée d'enseignement universel (« allez, philosophes, enseignez, éclairez, allumez, [...] prodiguez les alphabets »), la logique de la métaphore paraît minimiser le rôle de cet enseignement, au profit des ruptures politiques qui font relever la tête au peuple. Sans doute est-ce un effet du modèle adopté : la lumière, la connaissance, l'enseignement, ne sauraient à elles seules rendre le peuple translucide que dans une représentation mythologique des choses, dont ici la tentation est écartée ; le peuple est sable en puissance de verre, il faut la vertu du feu, distincte de la vertu de la lumière, pour opérer la sublimation. D'ailleurs, dans les dernières lignes du passage, l'objectif ultime de cette sublimation s'est déplacé, ce n'est plus exactement la pénétration des masses par la lumière (l'éducation du peuple). Il s'agit désormais de « découvrir les astres », ce que les énoncés pré-décodeurs glosaient ainsi : « ces haillons, ces ignorances [...] peuvent être employés à la conquête de l'idéal. Regardez à travers le peuple et vous apercevrez la vérité ». La conquête de l'idéal, on peut sans doute la reformuler ainsi : l'accomplissement du progrès. Il y a donc là une dernière extension du modèle (le sable chauffé devient une matière non seulement translucide, mais dont on peut faire des instruments optiques grossissants qui permettent les découvertes astronomiques, et à cet élément-là aussi Hugo trouve un sens sociopolitique), qui sort des limites d'une modélisation stricte : que le verre puisse avoir cette utilité astronomique, qu'il y ait des astres qui symbolisent l'idéal, cela ne relève plus de ce

---

<sup>162</sup> Voir le chapitre 5 p. 285.

<sup>163</sup> Franck Laurent nous fait remarquer que dans le film de Pierre Schoeller *Un peuple et son roi* (2018), un personnage de sans-culotte important est un souffleur de verre du faubourg Saint-Antoine ; devenu aveugle après la prise des Tuileries, il transmet son savoir-faire à son gendre, un ancien mendiant royaliste, et plusieurs séquences montrent la fabrication du verre dans sa matérialité poétique, avec une signification symbolique probable (sublimation de la pâte humaine par l'idéal révolutionnaire) : retour d'une même assimilation heureuse.

phénomène unique et unifié (la fusion-désopacification du sable) qui fait le cœur du modèle, cela déporte la métaphore de la modélisation scientifique vers l'allégorie poétique.

Un exemple de modèle plus nettement scindé se trouve dans la prose philosophique « Le Goût ». Hugo expose une idée qui lui est chère, à savoir que chaque génie suit sa propre loi, a un goût qui lui est propre, et il parvient à cette conclusion : « Il y a autant de goûts qu'il y a de génies, avec un type supérieur qui est l'idéal. L'idéal, c'est le goût de Dieu ». Le relativisme esthétique de Hugo admet donc un fondement absolu sous la diversité des sensibilités artistiques. Il y a là un paradoxe, un risque de contradiction que l'écrivain s'emploie à dissiper, dès la phrase suivante, grâce à une longue métaphore :

Dieu étant soleil, le génie est planète.

Le goût est une gravitation.

Toute gravitation planétaire se compose de deux lois, l'évolution sur l'axe et l'évolution dans l'orbite. L'axe est le moi de la planète ; le parcours de l'orbite est sa fonction.

Ceci engendre dans l'art, et nous venons de l'indiquer, deux lois applicables aux génies ; l'une qui est spéciale à chaque génie, loi de son diamètre, loi de son axe, loi de son moi ; l'autre qui est générale et humaine, loi de l'orbite, loi de la fonction. Cette dernière loi, la voici : éclairer, échauffer, féconder ; – c'est-à-dire, pour tout résumer d'un mot, civiliser. – Cette dernière loi est absolue. Tout génie est tenu d'y satisfaire.

Tourner sur son axe, c'est vivre ; tourner autour du centre, c'est vivifier.

Nous employons le mot Centre ; chacun le traduira selon la vision qu'il a de l'absolu ; l'artiste dira le Beau ; le savant dira le Vrai ; ceux qui cherchent la condensation de toutes les idées dans un mot suprême, diront : Dieu.

Dieu unifie toutes les formes du bien comme le jour tous les modes de la lumière.

*Deus, dies*<sup>164</sup>.

Ce passage est celui où la modélisation astronomique de la conscience humaine (dont nous avons vu *supra* plusieurs exemples, tantôt en morale, tantôt en esthétique) est le plus formalisée et systématisée ; mais c'est toujours, notons-le, une modélisation de circonstance, c'est-à-dire qu'elle est amenée par un certain enchaînement d'idées, qu'elle répond au besoin descriptif ou argumentatif du moment. Comme plus haut, la métaphore a une fonction explicative, elle est schème d'intelligibilité : deux caractéristiques du poète qui semblent à première vue incompatibles – son originalité irréductible et sa soumission à une norme générale – sont disposées dans une configuration qui les rend plus que compatibles, qui fait d'elles l'expression différenciée d'une même loi : la même gravitation règle le mouvement des planètes à la fois selon leur propre masse, qui détermine leur rotation sur elle-même, et selon la masse des corps voisins plus lourds, qui les entraînent dans leur orbite. Évidemment, ainsi modélisée, la soumission à une norme générale n'a plus rien à voir avec l'obéissance aux

---

<sup>164</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 415-416, pour cette citation et la précédente.

règles de la poésie classique. Elle n'est plus une prescription que le poète respecte ou non, elle est un fait, une nécessité dont le poète subit l'emprise – si tant est qu'il soit un génie, et c'est à cela que le génie se reconnaît (comprendre ainsi « tout génie *est tenu d'y satisfaire* »). En outre, la norme générale n'est plus un canon de beauté artificiellement circonscrit, mais un effet d'ordre éthique et politique : « civiliser ». La métaphore permet ainsi de repenser radicalement une conception – celle d'un type universel du beau – dont le contenu premier a été répudié. Mais ici encore l'unité du phénomène modélisateur est rompue. Le modèle ici n'est pas seulement la gravitation, mais la gravitation assortie du rayonnement solaire, deux phénomènes physiques absolument indépendants : c'est seulement parce que le centre de gravité est *aussi, et fortuitement*, un centre de lumière et de chaleur, que la rotation autour de ce centre peut symboliser (et donner pour contenu à cette norme générale que le génie vérifie) l'effet civilisateur. Ici encore, la modélisation dans son ensemble ne transpose pas le schéma d'un objet scientifique unique, cohérent et cohésif : elle tend une fois de plus vers l'allégorie poétique.

Ce cas de modélisation problématique par l'hétérogénéité de l'objet modélisateur a sans doute son exemple le plus caractérisé dans *Napoléon le Petit*. Au début de la deuxième partie de la Conclusion, intitulée « Deuil et foi », Hugo affirme qu'en 1848 il n'a manqué qu'un Danton pour faire crouler « la vieille Europe féodale, monarchique et papale » : occasion manquée, suivie d'une riposte réactionnaire qui a amené le coup d'État de 1851. Mais l'état d'avancement, de maturation ou de vieillesse (selon les institutions que l'on considère) de la civilisation doit porter à espérer, et cela Hugo l'explique dès les premières lignes de cette partie, au moyen d'une longue métaphore filée :

La Providence amène à maturité, par le seul fait de la vie universelle, les hommes, les choses, les événements. Il suffit, pour qu'un ancien monde s'évanouisse, que la civilisation, montant majestueusement vers son solstice, rayonne sur les vieilles institutions, sur les vieux préjugés, sur les vieilles lois, sur les vieilles mœurs. Ce rayonnement brûle le passé et le dévore. La civilisation éclaire, ceci est le fait visible ; et en même temps elle consume, ceci est le fait mystérieux. À son influence, lentement, et sans secousse, ce qui doit décliner décline, ce qui doit vieillir vieillit ; les rides viennent aux choses condamnées, aux castes, aux codes, aux institutions, aux religions. Ce travail de décrépitude se fait en quelque sorte de lui-même. Décrépitude féconde, sous laquelle germe la vie nouvelle. Peu à peu la ruine se prépare ; de profondes lézardes qu'on ne voit pas se ramifient dans l'ombre et mettent en poudre au-dedans cette formation séculaire qui fait encore masse au dehors ; et voilà qu'un beau jour, tout à coup, cet antique ensemble de faits vermoulus dont se composent les sociétés caduques devient difforme ; l'édifice se disjoint, se décloque, surplombe. Alors tout ne tient plus à rien. Qu'il survienne

un de ces géants propres aux révolutions, que ce géant lève la main, et tout est dit. Il y a telle heure dans l'histoire où un coup de coude de Danton ferait crouler l'Europe<sup>165</sup>.

Métaphore curieuse et intéressante parce qu'elle suggère un vrai modèle naturel-scientifique mais pour s'en écarter rapidement. L'histoire des sociétés est pensée comme une vie, donc selon un paradigme biologique ; cette vie a un catalyseur, un principe extérieur qui la stimule : « la civilisation », représentée ici comme un rayonnement dont la vertu est double, à la fois éclairer et brûler. On retrouve là des éléments de pensée métaphorique stables chez Hugo : la distinction éclairer / brûler, et la civilisation comme soleil qui éclaire, chauffe et féconde, image que nous venons de voir réinvestie, une dizaine d'années plus tard, dans la modélisation astronomique du goût (d'ailleurs ici l'annexion du soleil Civilisation à une astronomie est esquissée : la civilisation « [monte] majestueusement vers son solstice »). Cette biologie que le soleil stimule, cette « maturité » dont il est question dès la première phrase, cette « vie nouvelle » qui « germe » quelques phrases plus loin, tout ici suggère un modèle végétal. Il y aurait là une vraie modélisation forte, unifiante et explicative, schème d'intelligibilité de ce que Hugo désigne comme un « fait mystérieux », à savoir que la civilisation « consume » certaines choses. Car le soleil stimule en effet la croissance de certaines plantes tout en en desséchant d'autres, et cela selon un critère que la science révèle : ce qui a de la sève, de la vie en réserve, tire profit de la lumière, mais ce que la sève a abandonné tombe en poussière. Le modèle rattacherait ainsi le sort des institutions à leur viabilité intrinsèque, conformément d'ailleurs à ce que Hugo affirme abstraitement (« à son influence, lentement, et sans secousse, ce qui doit décliner décline, ce qui doit vieillir vieillit »). Mais ce modèle végétal, curieusement, reste un modèle invisible autour duquel la métaphore installe d'autres images. Rapidement, le motif de l'édifice apparaît à *la place* du motif de la végétation ; il ne permet pas une modélisation aussi complète et cohérente. Et le motif de l'édifice en ruine attire celui du géant qui donne le coup de grâce : la logique est devenue mythologique. La métaphore a fait l'objet d'un filage *synthétique*, et non *analytique* : avec l'écartement du phénomène naturel unifié, la modélisation glisse une fois encore à l'allégorie poétique.

### **c) Rupture de cohésion et de cohérence. L'allégorie naturelle**

La métaphore filée sort décidément des conditions d'une modélisation rigoureuse lorsqu'à l'hétérogénéité de l'objet modélisateur s'ajoutent des ruptures de cohérence dans ce

---

<sup>165</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 529.

que nous avons appelé la répartition des rôles. Lorsque cela arrive, la démarche modélisatrice se survit à l'état de désir, de velléité, d'ambition épistémologique, mais l'opération intellectuelle qui sous-tend la figure relève beaucoup plus de la figuration allégorique<sup>166</sup>, avec encore du cognitif (on donne de l'objet une représentation d'ensemble) mais de plus en plus de poésie.

C'est le cas par exemple dans le passage même des *Misérables* qui applique avec le plus de volontarisme épistémologique la métaphorique géologique à l'esquisse d'une sociologie. Au livre « Quelques pages d'histoire », Hugo raconte les débuts troublés de la monarchie de juillet, et il attire l'attention sur l'activité philosophique au-dessus des tiraillements populaires de cette époque :

Des penseurs méditaient, tandis que le sol, c'est-à-dire le peuple, traversé par les courants révolutionnaires, tremblait sous eux avec je ne sais quelles vagues secousses épileptiques. Ces songeurs, les uns isolés, les autres réunis en familles et presque en communions, remuaient les questions sociales, pacifiquement, mais profondément ; mineurs impassibles, qui poussaient tranquillement leurs galeries dans les profondeurs d'un volcan, à peine dérangés par les commotions sourdes et par les fournaises entrevues.

Cette tranquillité n'était pas le moins beau spectacle de cette époque agitée.

Ces hommes laissaient aux partis politiques la question des droits, ils s'occupaient de la question du bonheur.

Le bien-être de l'homme, voilà ce qu'ils voulaient extraire de la société.

Ils élevaient les questions matérielles, les questions d'agriculture, d'industrie, de commerce, presque à la dignité d'une religion. Dans la civilisation telle qu'elle se fait, un peu par Dieu, beaucoup par l'homme, les intérêts se combinent, s'agrègent et s'amalgament de manière à former une véritable roche dure, selon une loi dynamique patiemment étudiée par les économistes, ces géologues de la politique.

Ces hommes [...] tâchaient de percer cette roche et d'en faire jaillir les eaux vives de la félicité humaine<sup>167</sup>.

Une seule métaphore filée donne son unité au passage, celle de la fouille géologique ; mais cette métaphore répond successivement à plusieurs motivations qui n'ont pas la stricte cohérence et la cohésion d'un modèle. Deux grands moments se laissent distinguer. Le sol est d'abord interprété comme le peuple, à savoir cette partie majoritaire de la nation, pauvre et politiquement mineure, dont le mécontentement menace l'ordre établi. C'est justement ce mécontentement qui motive l'assimilation *peuple* → *sol*, ou plutôt sa version ainsi spécifiée : *peuple* → *sol en proie à des secousses sismiques et à un volcanisme latent* ; à cette motivation principale s'ajoute l'opposition *haut / bas* et l'opposition *contenu / contenant*, car le peuple est décrit par rapport aux penseurs, qui sont *au-dessus* du réel qu'ils pensent, mais vivent *au milieu* du peuple, comme un homme vit sur un territoire. Ce premier moment de la métaphore

---

<sup>166</sup> Sur la figuration comme l'autre de la modélisation, voir la première section de notre chapitre 12, p. 703-719.

<sup>167</sup> *LM*, IV, 1, 4, Massin XI, p. 606-607.

répond à la volonté de ne pas séparer l'activité des penseurs des troubles de l'époque, sur lesquels Hugo insiste tant à cet endroit du livre. L'activité des penseurs n'a plus qu'à se traduire dans l'image de l'exploration souterraine (motivation supplémentaire de la métaphore : le sol c'est aussi ce dans quoi les hommes creusent des mines), et on a l'apposition, qui rassemble tous les éléments agrégés à ce stade par la métaphore : « mineurs impassibles, qui poussaient tranquillement leurs galeries dans les profondeurs d'un volcan, à peine dérangés par les commotions sourdes et par les fournaises entrevues ».

À partir de là, la métaphore filée va évoluer avec pour seul but de décrire précisément l'activité des philosophes, sans plus se soucier du contexte historique troublé. Le motif du mineur reçoit d'abord une motivation supplémentaire : les penseurs ne se contentent pas d'explorer le sol social, ils veulent en extraire quelque chose, « le bien-être de l'homme ». Mais on voit qu'alors l'assimilation a subi un glissement non négligeable : de *peuple* → *sol* on est passé à *société* → *sol*, qui définit le second moment de cette métaphore filée. Déjà une certaine hétérogénéité se faire sentir : du peuple en proie au séisme à l'extraction minière du bonheur hors du sol social, l'unité de phénomène paraît perdue à la fois du côté du comparant et du côté du comparé. Vient alors le passage le plus scientifique et épistémologique de la métaphore, où le mineur se double, au risque d'une hétérogénéité supplémentaire, d'un géologue : la société n'est plus seulement sol par ce qu'il y a à en extraire (le bonheur), mais par sa structure, sa genèse (la sédimentation des intérêts), et la façon dont il faut les étudier. Le motif de l'extraction, l'idée d'une recherche du bonheur humain, ne sont pas abandonnés pour autant : ce sont eux qui reviennent conclure la métaphore filée, avec cette belle image des « eaux vives de la félicité humaine », dont le jaillissement évoque celui, mythique, de l'eau dans le désert de l'Exode. De la géologie sociale à cette source miraculeuse, il y a de nouveau hétérogénéité de phénomènes, – ajout, en l'occurrence, d'un finale poétique à une métaphore filée dont l'étape précédente était épistémologique. Toute cette métaphore filée articule donc trois grands axes : **1) troubles politiques** → *séisme et volcanisme*, **2) étude de la société** → *géologie du sol social*, **3) recherche du bonheur humain** → *extraction minière ou hydraulique*. L'unité de ces trois axes est problématique : le comparant se diffracte en trois phénomènes différents qui décrivent séparément trois objets distincts ; pas (ou à peine) d'exploitation modélisatrice des relations entre ces phénomènes, dont la conjonction est difficile dans la réalité ; mais l'appartenance commune à l'imagerie tellurique permet une figuration fédératrice.

Le début du même livre des *Misérables* fournit un autre exemple de pseudo-modélisation où l'on voit nettement l'opération épistémologique perdre sa rigueur sous l'attrait du paysage allégorique. « Quelques pages d'histoire » s'ouvre sur une description métaphorique des deux années qui vont intéresser le narrateur-historien :

1831 et 1832, les deux années qui se rattachent immédiatement à la révolution de juillet, sont un des moments les plus particuliers et les plus frappants de l'histoire. Ces deux années au milieu de celles qui les précèdent et qui les suivent sont comme deux montagnes. Elles ont la grandeur révolutionnaire. On y distingue des précipices. Les masses sociales, les assises mêmes de la civilisation, le groupe solide des intérêts superposés et adhérents, les profils séculaires de l'antique formation française, y apparaissent et y disparaissent à chaque instant à travers les nuages orageux des systèmes, des passions et des théories. Ces apparitions et ces disparitions ont été nommées la résistance et le mouvement. Par intervalles on y voit luire la vérité, ce jour de l'âme humaine<sup>168</sup>.

Ici comme dans l'exemple précédent, sous l'unité apparente d'un motif unique (celui de la montagne) que la métaphore explore au maximum, trois grands axes restent disjoints. Premier axe, la montagne comme pur et simple spectacle, à la fois impressionnant et superficiel, donne par deux de ses traits (la hauteur imposante et les gouffres effroyables) une idée exacte de l'impression subjective produite chez l'observateur par 1831 et 1832, impression de grandeur et de danger : « Elles ont la grandeur révolutionnaire. On y distingue des précipices ». Le passage au deuxième axe suppose un déplacement ou une modification du regard à la fois sur le comparé (non plus les deux années elles-mêmes, mais la société française telle qu'elle s'y montre) et sur le comparant (non plus le simple spectacle subjectif, mais une vision analytique et scientifique de la montagne) : la métaphore prend un tour épistémologique, les concepts de la géologie sont transposés à une esquisse de description des structures de la société. Géologie sociale qui ne vaut pas seulement pour elle-même. L'histoire de 1831-1832 met en jeu deux ordres de fait, les « systèmes », « passions » et « théories » d'une part (épiphénomènes subjectifs, changeants, ce que Marx aurait appelé la *superstructure idéologique*), la réalité sociale d'autre part (concrétion matérielle, socio-économique, ancienne et durable, ce que Marx aurait appelé l'*infrastructure*), les premiers pouvant parfois cacher la seconde : Hugo transpose cette distinction dans celle du géologique et du météorologique (l'opposition *solide / vaporeux* traduit principalement l'opposition *objectif / subjectif*), l'image lui permet de dissocier et d'agencer dans leur juste rapport les ingrédients divers de l'histoire. Une météorologie des passions politiques est ainsi également suggérée : une seule métaphore filée, à l'ouverture du livre, permet à Hugo de poser l'un en

---

<sup>168</sup> LM, IV, 1, 1, Massin XI, p. 595.

face de l'autre deux paradigmes (géologie de la structure sociale, météorologie des conflits sociaux) qui reviendront par la suite séparément et de façon développée, comme nous l'avons vu. Mais en cette phrase même où la métaphore de la montagne est le plus scientifique et épistémologique, l'unité de phénomène est ouvertement dédaignée : si l'image permet de penser la distinction et de poser les deux paradigmes, c'est en faisant non pas d'*un phénomène naturel* le modèle d'*un phénomène sociologique*, mais d'*un paysage* (au sens quasi pictural du terme : *Sommets de montagne enveloppés de nuages*) l'allégorie d'une métaphysique de la sociologie. Et pour accroître encore cette hétérogénéité qui fragmente la modélisation, la dernière phrase de la métaphore filée ouvre un troisième axe, l'assimilation *vérité* → *jour* : donner ainsi une interprétation métaphorique du *jour*, cela marque un décodage du paysage (*Sommets de montagne enveloppés de nuages, avec rayon de soleil*) plutôt qu'un transfert de connaissance d'un objet à un autre ; la *vérité*, d'ailleurs, est un élément un peu en décalage avec ces faits sociaux que la phrase précédente invite à étudier scientifiquement.

Le triomphe de cette logique allégorique, qui substitue l'unité poétique d'un paysage à l'unité épistémologique d'un phénomène-modèle, est complet dans une autre métaphore filée des *Misérables*. Au livre intitulé « Le 5 juin 1832 », Hugo essaye de penser la différence entre l'émeute et l'insurrection : l'un des critères de distinction qu'il propose est l'usage de la violence, qui ravale à l'émeute la protestation collective la mieux fondée. Mais Hugo précise qu'il y a forcément un peu de violence au début d'une insurrection ; il transforme donc sa distinction émeute / insurrection en une succession, et pour le justifier, il recourt à une image naturelle :

Toutes les protestations armées, même les plus légitimes, même le 10 août, même le 14 juillet, débutent par le même trouble. Avant que le droit se dégage, il y a tumulte et écume. Au commencement l'insurrection est émeute, de même que le fleuve est torrent. Ordinairement elle aboutit à cet océan : Révolution. Quelquefois pourtant, venue de ces hautes montagnes qui dominent l'horizon moral, la justice, la sagesse, la raison, le droit, faite de la plus pure neige de l'idéal, après une longue chute de roche en roche, après avoir reflété le ciel dans sa transparence et s'être grossie de cent affluents dans la majestueuse allure du triomphe, l'insurrection se perd tout à coup dans quelque fondrière bourgeoise, comme le Rhin dans un marais<sup>169</sup>.

On voit ici une métaphore au départ assez simple, avec une fonction explicative précise, déborder rapidement cette fonction, prendre une ampleur et une complexité inattendues : à partir de la distinction initiale et de l'analogie à quatre termes dans laquelle elle se traduit (« au commencement l'insurrection est émeute, de même que le fleuve est torrent »), toute

---

<sup>169</sup> *LM*, IV, x, 2, Massin XI, p. 746.

une géographie physique de l'insurrection se généralise. C'est que l'image du fleuve comporte de façon topique une pluralité d'éléments, et Hugo cherche et réussit à donner à chacun d'eux une interprétation dans le domaine de l'histoire et de la philosophie politiques<sup>170</sup>. Un certain nombre des assimilations par lesquelles la métaphore se file (*émeute* → *torrent*, *insurrection* → *fleuve*, *Révolution* → *océan* et *aboutissement à un régime bourgeois* → *marais*) obéissent à une même cohérence, respectent la même double motivation, fondée sur les sèmes /ampleur/ et /agitation/ : il y a là un cœur à peu près homogène et scientifique de la métaphore. Mais entre ce cœur et d'autres assimilations qui complètent le paysage symbolique, la rupture de cohérence est nette. Que le fleuve « [reflète] le ciel dans sa transparence » a évidemment ici une signification politique (Hugo ne la précise pas, mais c'est à coup sûr la conformité de l'insurrection à quelque idéal, quoique d'autres parties de la métaphore aient déjà ce sens) : pourtant ce réfléchissement d'une part, l'ampleur et l'agitation de l'eau d'autre part, sont absolument hétérogènes au point de vue scientifique (certes l'eau agitée ne reflète pas le ciel tandis que l'eau calme la reflète, et c'est cette logique que Hugo investit symboliquement ; mais il pourrait n'y avoir pas de ciel à refléter), ce qui compromet l'unité épistémologique de la modélisation. De même, l'interprétation *montagnes* → *justice*, *sagesse*, *raison*, *droit*, sur la base du sème /hauteur/ (que le texte dégage : « ces hautes montagnes qui dominant l'horizon morale »), l'interprétation *neige* → *idéal*, sur la base du sème /pureté/ (là encore dégage par le texte : « la plus pure neige de l'idéal »), sont acceptables moyennant un abaissement de l'exigence de rigueur, parce qu'il y a bien un rapport entre l'insurrection et ces valeurs qui la fondent, mais ce rapport, la métaphore ne le modélise pas scientifiquement : il n'y a pas entre l'insurrection et les transcendants moraux la relation de *provenance* qu'a le fleuve avec son glacier (relation qui suppose deux substances également matérielles, l'une contenant l'autre, puis ne la contenant plus, alors que l'insurrection n'a pas le même statut ontologique que les transcendants – un fait sociopolitique d'un côté, des abstractions de l'autre, – qu'elle ne peut donc être *contenue* par eux, qu'elle *ne préexistait pas en eux* avant d'advenir dans la réalité concrète) ni la relation

---

<sup>170</sup> La même image du parcours de l'eau avait déjà appelé la même exploitation exhaustive dans la Préface de *Cromwell* (1827), où elle recevait une interprétation dans le domaine de l'histoire littéraire : « Pour rendre sensibles par une image les idées que nous venons d'aventurer, nous comparerions la poésie lyrique primitive à un lac paisible qui reflète les nuages et les étoiles du ciel ; l'épopée est le fleuve qui en découle et court, en réfléchissant ses rives, forêts, campagnes et cités, se jeter dans l'océan du drame. Enfin, comme le lac, le drame réfléchit le ciel ; comme le fleuve, il réfléchit ses rives ; mais seul il a des abîmes et des tempêtes » (Massin III, p. 59).

d'identité sous des états de la matière différents qu'a le fleuve avec la neige qu'il a été (pour les mêmes raisons).

### **Modèles empruntés à la vie humaine : l'allégorie philosophique**

Lorsque la métaphore filée emprunte son comparant au domaine de l'agir humain, il ne saurait être question de modélisation en un sens épistémologique fort : l'objet-modèle n'est plus ce nœud de mécanismes, de déterminations causales et de lois débrouillé par la science, dont on importe la théorie dans un autre champ de la connaissance. À cela près, les faits de l'activité humaine peuvent fort bien servir à penser une réalité complexe, à analyser cette réalité en ses parties élémentaires, à décrire l'agencement et les relations de ces parties entre elles : cette démarche intellectuelle n'est autre que l'allégorie philosophique, illustrée par Platon dans *La République*. Sans surprise, on retrouve entre les exemples de cette démarche le même échelonnement des cas selon la plus ou moins grande cohésion et cohérence de la modélisation.

Un passage du livre « Quelques pages d'histoire », dans *Les Misérables*, offre ainsi un cas de modèle puissamment homogène et cohérent. Hugo expose les difficultés que rencontra la monarchie de Juillet à peine installée, la résistance que lui opposèrent tous les partis, les réactionnaires comme les progressistes : la révolution de Juillet, explique-t-il, « avait été en France diversement interprétée », et cette idée d'interprétation appliquée à un événement donne lieu à une généralisation métaphorique qui occupe tout un paragraphe :

Dieu livre aux hommes ses volontés visibles dans les événements, texte obscur écrit dans une langue mystérieuse. Les hommes en font sur-le-champ des traductions ; traductions hâtives, incorrectes, pleines de fautes, de lacunes et de contre-sens. Bien peu d'esprits comprennent la langue divine. Les plus sagaces, les plus calmes, les plus profonds, déchiffrent lentement, et quand ils arrivent avec leur texte, la besogne est faite depuis longtemps. De chaque traduction naît un parti, et de chaque contre-sens une faction ; et chaque parti croit avoir le seul vrai texte, et chaque faction croit posséder la lumière<sup>171</sup>.

La cohésion de cette image est exceptionnelle. À la différence de la plupart des exemples présentés ci-dessus, tout s'y tient étroitement : le motif du texte d'abord incompréhensible appelle naturellement le motif de la traduction, la traduction implique par essence le risque quasi inévitable du contre-sens et la diversité des versions (là où *supra* les motifs de l'observation des étoiles à travers le cristal, des rayons du soleil à travers les nuages sur les

---

<sup>171</sup> *LM*, IV, 1, 4, Massin XI, p. 605-606.

sommets montagneux, ou du reflet du ciel dans l'eau du fleuve, restaient hétérogènes au reste de l'objet-image) ; et la façon dont cet ensemble solidement lié est superposé à l'objet modélisé respecte cette belle unité, il n'y a pas comme plus haut de pluralisation des motivations qui prenne le risque de l'incohérence (comme *supra* la blancheur de la neige et la hauteur des montagnes venant mettre en désordre une métaphore fondée au départ sur l'ampleur et l'agitation du fleuve). Le motif de la traduction se greffe sur le postulat métaphysique d'une providence, d'une intelligence divine qui organise l'histoire selon des intentions qu'elle rend ainsi déchiffrables. Les événements, selon ce postulat, sont bien des *signes* des intentions divines, des *signes-indices*, certes, plutôt que des *signes linguistiques*<sup>172</sup>, mais la notion d'*interprétation* n'en a pas moins une validité littérale, et partant celle de *traduction* une validité quasi littérale : la métaphore modélise son objet de très près, très finement, beaucoup plus précisément par exemple qu'une autre métaphore filée, sœur pour le sens de celle des *Misérables*, que Hugo avait utilisée en 1841 dans son discours de réception à l'Académie française :

Le miroir de la vérité s'est brisé au milieu des sociétés modernes. Chaque parti en a ramassé un morceau. Le penseur cherche à rapprocher ces fragments, rompus la plupart selon les formes les plus étranges, quelques-uns souillés de boue, d'autres, hélas ! tachés de sang. Pour les rajuster tant bien que mal et y retrouver, à quelques lacunes près, la vérité totale, il suffit d'un sage ; pour les souder ensemble et leur rendre l'unité, il faudrait Dieu<sup>173</sup>.

L'image de la traduction est aussi tout simplement plus englobante que celle du miroir, puisqu'elle donne une place aux événements dans sa configuration métaphorique. C'est ainsi un modèle totalisateur, un principe explicatif exhaustif de l'histoire que propose Hugo. Chaque fait ou événement sera attribué soit à l'initiative humaine, soit à l'action divine, à laquelle l'initiative humaine n'est jamais que réaction, fondée le plus souvent sur une mauvaise lecture : toute l'histoire est tirée en avant par ce mécanisme composé d'une action et d'une réaction. En même temps, le modèle a *aussi* sa zone de flou, d'imprécision, contrepartie de sa surfocalisation sur l'aspect de la réalité qu'il modélise si précisément. La métaphore

---

<sup>172</sup> Selon la distinction établie par C. S. Peirce entre trois variétés de signes, l'*icône* (qui signifie par ressemblance avec la chose signifiée), l'*indice* (qui signifie comme conséquence, trace laissée par la chose signifiée) et le *symbole* (qui signifie en vertu d'une convention associant arbitrairement un sens à un signe : le signe linguistique est un cas de symbole) (*Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2 : *Elements of Logic* (chapitre II, 3 « The Icon, Index, and Symbol »), Cambridge, Harvard University Press, 1932).

<sup>173</sup> *Actes et paroles I*, Massin VI, p. 162-163. Cette métaphore et celle des *Misérables* expliquent toutes deux la divergence entre partis et factions politiques. Mais en 1841, à travers la réunion des fragments du miroir, Hugo justifie l'éclectisme politique et philosophique, idéologie dominante de la monarchie de Juillet, surtout à l'ère Guizot (voir Franck Laurent, « Victor Hugo et les Doctrinaires sous la Restauration et la Monarchie de Juillet », *Elseneur*, n°10 (*Hugo moderne ?*), Caen, Presses universitaires de Caen, 1995) ; dans le roman de 1862, ce but précis n'est plus d'actualité.

donne aux hommes le rôle de traducteurs sans préciser s'ils participent jamais à l'écriture du texte, autrement dit s'ils peuvent influencer sur les événements ; on comprend qu'ils le peuvent dans une certaine mesure, puisque la vie politique d'un pays consiste en partie dans le conflit des traductions, mais quelle extension donner à cette marge d'influence humaine ? se limite-t-elle à la vie politique la plus superficielle ? quel est le critère d'attribution des événements aux hommes ou à Dieu ? À ces questions, le reste de l'œuvre de Hugo fournit des réponses dans plusieurs sens (le coup d'État de Napoléon III est-il la preuve d'une possibilité d'action humaine qui peut même contrecarrer les desseins de Dieu ? ou bien est-ce, ou est-ce *en même temps*, un stratagème de Dieu pour faire avancer l'histoire<sup>174</sup> ? si c'est Dieu qui s'exprime dans les actions décisives du peuple<sup>175</sup>, l'homme est-il cantonné à son activité de traducteur ?), et l'important pour nous n'est pas d'y répondre, mais de constater que la métaphore-modèle fait penser *en ceci également* qu'elle appelle à préciser ses zones de flou, à remplir ses lacunes, à circuler dans le reste d'une pensée qu'elle ne saurait résumer.

D'autres métaphores filées présentent le cas d'un modèle récurrent dans notre corpus, et cohérent en ce sens, mais dont la cohésion et l'unité sont souvent problématiques. Il s'agit des métaphores qui décrivent l'histoire humaine et le progrès comme une marche en avant du genre humain, – tantôt marche militaire, pèlerinage, ou exode dans le désert en direction de la terre promise : un même motif hyperonymique<sup>176</sup> se décline dans divers sous-motifs selon les occurrences. Cette image prend volontiers l'ampleur d'une métaphore filée : sa topique enveloppe une multiplicité d'éléments qui fait d'elle un outil d'unification rêvé du divers phénoménal. C'est ainsi qu'elle est utilisée au chapitre V, I, 20 (« Les morts ont raison et les vivants n'ont pas tort ») des *Misérables*, qui la pose d'une façon solennelle et mémorable, en un point du roman où la confiance dans le progrès a besoin d'être renforcée :

Le progrès est le mode de l'homme. La vie générale du genre humain s'appelle le Progrès ; le pas collectif du genre humain s'appelle le Progrès. Le progrès marche ; il fait le grand voyage humain et terrestre vers le céleste et le divin ; il a ses haltes où il rallie le

---

<sup>174</sup> Au livre VIII de *Napoléon le Petit*, intitulé « Le Progrès inclus dans le coup d'État », Hugo explique que Louis Bonaparte a été envoyé par la Providence pour mettre à mort quatre institutions mauvaises, l'administration, l'armée, la magistrature inamovible et le clergé, qui n'auraient jamais été réformables sans la preuve qu'elles ont donnée à l'occasion du coup d'État de leur perversion intrinsèque.

<sup>175</sup> Hugo décrit ainsi « la sombre voix du peuple » qui gronde lors de l'insurrection de 1832 : « Voix effrayante et sacrée qui se compose du rugissement de la brute et de la parole de Dieu, qui terrifie les faibles et qui avertit les sages, qui vient tout à la fois d'en bas comme la voix du lion et d'en haut comme la voix du tonnerre » (*LM*, IV, XIII, 2, Massin XI, p. 790). Plus loin dans le roman, Hugo écrit encore : « La révolution française est un geste de Dieu » (V, I, 20, Massin XI, p. 862-863).

<sup>176</sup> *Hyperonymie* : relation de genre à espèces entre le sens d'un terme, l'*hyperonyme*, et celui d'autres termes qui sont ses *hyponymes*. *Siège* est un hyperonyme pour *chaise, fauteuil et tabouret*.

troupeau attardé ; il a ses stations où il médite, en présence de quelque Chanaan splendide dévoilant tout à coup son horizon ; il a ses nuits où il dort ; et c'est une des poignantes anxiétés du penseur de voir l'ombre sur l'âme humaine, et de tâter dans les ténèbres, sans pouvoir le réveiller, le progrès endormi<sup>177</sup>.

Le modèle de la marche collective est ici utile pour les diverses formes de repos qu'une telle marche implique : d'une assimilation à motivation d'abord unique (*progrès* → *marche en avant du genre humain*, fondée sur la spatialisation d'un changement d'état, qui devient mouvement, et d'une axiologie, qui détermine une orientation *avant / arrière*), Hugo déduit certaines déterminations qu'il faut intégrer à l'idée du comparé, – *si* le progrès est une marche en avant, *alors* certaines haltes sont nécessaires au bon déroulement du processus. La métaphore permet ainsi d'expliquer, de rendre acceptables, des faits qui paraissent d'abord inintelligibles et scandaleux, ces moments de l'histoire qui semblent sortir de la loi générale du progrès : la modélisation, une fois de plus, a une fonction explicative, elle répare l'unité et la rationalité du phénomène. Mais la cohésion et la cohérence du modèle, à peu près parfaites dans le paragraphe que nous avons cité, se trouvent menacées quelques lignes plus loin : « Qui désespère a tort. Le progrès se réveille infailliblement, et, en somme, on pourrait dire qu'il a marché, même endormi, car il a grandi. Quand on le revoit debout, on le retrouve plus haut<sup>178</sup> ». Hugo, semble-t-il, a lui-même du mal à accepter l'idée d'une vraie halte, nécessaire et provisoire : il lui faut une continuation du progrès au cours même de cette halte, et après tout c'est un postulat d'historiographie et de philosophie de l'histoire qui a un vrai mérite – le progrès peut se compléter souterrainement sous une immobilisation apparente. Mais l'intégration de ce postulat à la métaphore filée dérange quelque peu la modélisation. Un deuxième élément traduit désormais dans la configuration-image le changement d'état positivement orienté (l'assimilation n'est plus une *application* au sens mathématique du terme, c'est-à-dire qu'elle n'associe plus à chaque élément de l'ensemble de départ un élément *unique*) : il y a désormais possibilité d'une mystérieuse *croissance*, qui fait basculer un modèle à peu près réaliste (quoique auréolé de légendaire par la référence à l'*Exode*) dans le surnaturel le plus mythologique. On peut toutefois accepter cet ajout comme une complexification du modèle sans perte de cohérence (quoique avec perte de cohésion) : la métaphore penserait deux espèces de progrès distinctes, le progrès visible comme une marche et le progrès latent comme une croissance (la métaphore redevient ainsi une application au sens mathématique du terme), – avec peut-être même un gain de modélisation, si l'on estime que les progrès latents

---

<sup>177</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 861.

<sup>178</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 861.

disposent la société à reprendre par la suite son progrès visible de façon accélérée : le dormeur qui a grandi est capable de franchir de plus grandes distances.

L'un des premiers textes de notre corpus à filer cette métaphore du progrès comme marche, et sans doute celui qui lui donne le plus d'ampleur, est le poème des *Châtiments* intitulé « La Caravane ». Dans ce poème, la modélisation est plus englobante qu'au chapitre V, I, 20 des *Misérables*, le prix à payer pour cela étant une cohésion affaiblie ; mais surtout, le modèle présente une véritable curiosité au point de vue de la cohérence.

Sur la terre, tantôt sable, tantôt savane,  
L'un à l'autre liés en longue caravane,  
Échangeant leur pensée en confuses rumeurs,  
Emmenant avec eux les lois, les faits, les mœurs,  
Les esprits, voyageurs éternels, sont en marche.  
L'un porte le drapeau, les autres portent l'arche ;  
Ce saint voyage a nom Progrès. [...]  
Ils marchent, sans quitter des yeux un seul instant  
Le terme du voyage et l'asile où l'on tend,  
Point lumineux au fond d'une profonde plaine,  
La Liberté sacrée, éclatante et lointaine,  
La Paix dans le travail, l'universel Hymen,  
L'Idéal, ce grand but, Mecque du genre humain<sup>179</sup>.

Modélisation plus englobante que dans *Les Misérables* : comme dans le roman de 1862, la marche est un modèle intéressant parce qu'elle comporte des haltes nécessaires ; mais ici les haltes ne sont pas seulement des moments d'immobilité regrettable, elles sont des moments de vulnérabilité et de danger, qui permettent de penser ce qui est absent du chapitre « Les morts ont raison et les vivants n'ont pas tort », l'existence d'ennemis du progrès, prêts à en détruire les acquis, – car évidemment le poème des *Châtiments* réagit au coup d'État de Napoléon III :

Pourtant, à de certains moments, lorsqu'on fait halte,  
Que la fatigue vient, qu'on voit le jour blêmir,  
Et qu'on a tant marché qu'il faut enfin dormir,  
C'est l'instant où le Mal, prenant toutes les formes,  
Morne oiseau, vil reptile ou monstre aux bords énormes,  
Chimère, préjugé, mensonge ténébreux,  
C'est l'heure où le Passé, qu'ils laissent derrière eux,  
Voyant dans chacun d'eux une proie échappée,  
Surprend la caravane assoupie et campée,  
Et, sortant hors de l'ombre et du néant profond,  
Tâche de ressaisir ces esprits qui s'en vont<sup>180</sup>.

Le modèle englobe encore un dernier élément, et non des moindres : le lion, dont le souffle seul suffit à chasser les bêtes de proie, représente le peuple, dans l'attitude que Hugo appelle de ses vœux, c'est-à-dire se réveillant, refusant le Second Empire, faisant fuir Napoléon III et

---

<sup>179</sup> *Ch*, VII, 7, Massin VIII, p. 750.

<sup>180</sup> *Ch*, VII, 7, Massin VIII, p. 750.

ses complices. La cohésion du modèle est affaiblie parce que la *marche* seule, avec ses implications (des haltes), ne suffit plus à penser le progrès et ses accidents ; il y faut tout un ensemble composite, plus hétérogène quoique ayant sa cohésion malgré tout, la *marche dans le désert*, avec les rencontres animales qu'elle comporte. Mais surtout, pour remplir le but précis qui est le sien dans un poème des *Châtiments*, à savoir appeler le peuple à la résistance, le modèle admet une distorsion singulière, presque un problème de cohérence : pour ménager au peuple le rôle qu'il veut lui donner, Hugo doit le dissocier de la caravane des marcheurs (il précise donc prudemment dès les premiers vers du poème que les marcheurs sont seulement « les esprits ») et en faire un animal du désert, c'est-à-dire un résident de cet espace dans lequel les marcheurs sont en déplacement, une créature qui reste derrière, qui n'est pas emportée par le progrès. De même que plus haut on repérait une zone de flou dans le modèle de la traduction, on repère ici comme une déformation optique considérable, produite par la façon dont la modélisation se focalise sur un certain aspect de son objet (la facilité avec laquelle le peuple chasserait les prédateurs du progrès, s'il le voulait).

Revenons enfin aux *Misérables* pour considérer une dernière occurrence filée de cette métaphore du progrès comme marche, nouvel exemple de cohésion relâchée et de cohérence problématique. C'est au début de « Quelques pages d'histoire », ce livre décidément très riche en modélisations complexes, que Hugo propose cette description de la Restauration :

La Restauration avait été une de ces phases intermédiaires difficiles à définir, où il y a de la fatigue, du bourdonnement, des murmures, du sommeil, du tumulte, et qui ne sont autre chose que l'arrivée d'une grande nation à une étape. Ces époques sont singulières et trompent les politiques qui veulent les exploiter. Au début, la nation ne demande que le repos ; on n'a qu'une soif, la paix ; on n'a qu'une ambition, être petit. Ce qui est la traduction de rester tranquille. Les grands événements, les grands hasards, les grandes aventures, les grands hommes, Dieu merci, on en a assez vu, on en a par-dessus la tête. On donnerait César pour Prusias et Napoléon pour le roi d'Yvetot. « Quel bon petit roi c'était là ! » On a marché depuis le point du jour, on est au soir d'une longue et rude journée ; on a fait le premier relais avec Mirabeau, le second avec Robespierre, le troisième avec Bonaparte ; on est éreinté. Chacun demande un lit.

Les dévouements las, les héroïsmes vieillis, les ambitions repues, les fortunes faites cherchent, réclament, implorent, sollicitent, quoi ? un gîte. Ils l'ont. Ils prennent possession de la paix, de la tranquillité, du loisir ; les voilà contents<sup>181</sup>.

Il faut remarquer d'abord comme la première phrase du passage, qui thématise la difficile connaissabilité de son objet, introduit la métaphore comme schème d'intelligibilité : le chaos de l'énumération (« de la fatigue, du bourdonnement, des murmures, du sommeil, du tumulte »), c'est l'épaisseur touffue du réel où il est difficile d'imposer un ordre ; mais le penseur y parvient grâce à l'image. Dans un premier temps, l'image de la marche intéresse

---

<sup>181</sup> *LM*, IV, 1, 1, Massin XI, p. 595-596.

Hugo, une fois de plus, pour les haltes qu'elle implique nécessairement : comme dans les deux cas précédents, il s'agit de justifier ce qui fait scandale, de rendre rationnel et acceptable ce qui déconcerte et désespère, à savoir ces pauses, ces temps morts, ces interruptions apparentes du progrès. Il y a là un véritable point d'attraction de la méditation historique hugolienne, et qui systématiquement appelle la métaphore explicative<sup>182</sup>. On peut mettre en série les images de notre corpus qui répondent à ce problème précis, toutes variations sur le même scénario : le peuple s'endort après une révolution mais se réveillera, comme le boa qui digère un lion ; le peuple devient parfois glace mais la débâcle viendra fatalement<sup>183</sup> ; la nation, le progrès, demandent parfois à dormir, mais c'est pour mieux marcher le lendemain. Telle est donc la fonction explicative du modèle de la marche en ce début de « Quelques pages d'histoire », dans un premier temps. Mais il y a un second temps. La métaphore continue à se filer, pour rendre raison d'une autre étrangeté de la Restauration :

Cependant en même temps de certains faits surgissent, se font reconnaître et frappent à la porte de leur côté. Ces faits sont sortis des révolutions et des guerres, ils sont, ils vivent, ils ont droit de s'installer dans la société et ils s'y installent ; et la plupart du temps les faits sont des maréchaux des logis et des fourriers qui ne font que préparer le logement aux principes<sup>184</sup>.

Paradoxe qui est le même qu'au chapitre V, I, 15 des *Misérables* : les moments d'interruption apparente du progrès sont en réalité des moments de consolidation latente du progrès. Hugo résout l'apparente contradiction en intégrant dans un même modèle les deux aspects qui semblent incompatibles : les haltes militaires sont à la fois le temps du repos et le temps logistique où l'on achève d'occuper le terrain gagné. Le prix à payer pour cette extension de la modélisation, c'est une cohésion relâchée (le fait simple de la marche n'est plus un principe explicatif suffisant, il faut recourir à l'appareil relativement hétérogène de la marche militaire) mais surtout une certaine rupture de cohérence : l'assimilation *nation* → *armée en marche* devient *nation + faits + principes* → *armée en marche (avec ses maréchaux des logis, ses fourriers, et les éléments non encore arrivés dont on prépare le logement)*, alors que la *nation*, les *faits* et les *principes* sont des réalités d'ordres ontologiques très différents, qu'un modèle

---

<sup>182</sup> Ici d'ailleurs la métaphore n'est pas seulement explicative et justificative, elle est argumentative. Elle combat une objection qu'on pourrait opposer à la thèse d'une marche irrésistible du progrès. Elle rallie le fait qui fonde l'objection à la thèse qu'il devait servir à combattre. Les haltes deviennent grâce au modèle de la marche, qui donne du progrès une idée plus complexe et plus complète, une dépendance et une preuve de la loi du progrès. Sur ce genre de retournement argumentatif, souvent appliqué aux enlisements du progrès, voir le chapitre 8 p. 468 sqq.

<sup>183</sup> Pour l'image du boa et celle du fleuve gelé, voir *N le P*, I, 4 et le passage inédit que l'édition Massin donne en annexe de ce chapitre (Massin VIII, p. 421-422) ; voir l'étude de ces deux métaphores au chapitre 8 p. 479-481.

<sup>184</sup> *LM*, IV, I, 1, Massin XI, p. 596.

rigoureusement cohérent devrait, semble-t-il, traduire par des comparants ayant entre eux une différence équivalente.

Reste à étudier un cas de modélisation extraordinaire à la fois par son ampleur et par le nouvel exemple qu'il donne de cette énergie poétique qui travaille de l'intérieur les modèles hugoliens et leur fait rompre les cloisons de la rigueur épistémologique. Au début du livre « Patron-Minette » (III, VII) se trouve sans nul doute la métaphore la plus longuement filée des *Misérables*, la modélisation la plus complexe du roman, et l'une des plus complexes de tout notre corpus : Hugo assimile l'activité souterraine des penseurs et des sociétés secrètes à des mines creusées dans le sous-sol de la société. (C'est en réalité le développement principal d'une assimilation qui reviendra souvent dans le roman : géologie du sol social au livre IV, I, nous l'avons vu plus haut, et au livre IV, VII, « L'Argot », descente de l'historien dans la caverne de la civilisation<sup>185</sup> et perversion souterraine du peuple par certains écrivains<sup>186</sup>.) La métaphore s'étend sur deux chapitres entiers, sans compter les menus compléments qu'elle reçoit dans les deux chapitres restants du livre III, VII. Une telle ampleur permet au modèle de prendre en compte et de traduire un nombre exceptionnel de déterminations de son objet, et en même temps l'expose bien sûr plus que jamais au tropisme de l'hétérogénéité et de l'incohérence : tropisme auquel le modèle résiste assez bien, mais pas complètement ; d'autant plus qu'il est développé dès le départ en vue d'un but qui le transforme en cours de route. C'est ce chatolement des motivations, ce tiraillement de la cohésion et de la cohérence, et cette plasticité du modèle, que nous allons nous efforcer de décrire.

L'aspect du comparant que Hugo exploite d'abord presque exclusivement est le caractère souterrain des mines, et l'échelonnement de leur profondeur, qui traduisent au départ le caractère secret voire clandestin de l'activité progressiste. Ce sont des traits sur lesquels le premier paragraphe insiste beaucoup :

---

<sup>185</sup> « L'historien des mœurs et des idées n'a pas une mission moins austère que l'historien des événements. Celui-ci a la surface de la civilisation [...] ; l'autre historien a l'intérieur, le fond [...]. Ces historiens des cœurs et des âmes ont-ils des devoirs moindres que les historiens des faits extérieurs ? Croit-on qu'Alighieri ait moins de choses à dire que Machiavel ? Le dessous de la civilisation, pour être plus profond et plus sombre, est-il moins important que le dessus ? Connaît-on bien la montagne quand on ne connaît pas la caverne ? » (*LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 699-700).

<sup>186</sup> Au XVIII<sup>e</sup> siècle « des écrivains aujourd'hui oubliés publiaient, avec privilège du roi, on ne sait quels écrits étrangement désorganiseurs, avidement lus des misérables. [...] Ces faits, profonds mais ignorés, étaient inaperçus à la surface. Parfois c'est l'obscurité même d'un fait qui est son danger. Il est obscur parce qu'il est souterrain. De tous les écrivains, celui peut-être qui creusa alors dans les masses la galerie la plus malsaine, c'est Restif de la Bretonne » (*LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 707).

Les sociétés humaines ont toutes ce qu'on appelle dans les théâtres *un troisième dessous*. Le sol social est partout miné, tantôt pour le bien, tantôt pour le mal. Ces travaux se superposent. Il y a les mines supérieures et les mines inférieures. Il y a un haut et un bas dans cet obscur sous-sol qui s'effondre parfois sous la civilisation, et que notre indifférence et notre insouciance foulent aux pieds. L'Encyclopédie, au siècle dernier, était une mine presque à ciel ouvert. Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière. Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente. Les volcans sont pleins d'une ombre capable de flamboier. Toute lave commence par être nuit. Les catacombes, où s'est dite la première messe, n'étaient pas seulement la cave de Rome, elles étaient le souterrain du monde<sup>187</sup>.

Mais on voit que le caractère souterrain des mines a déjà une signification supplémentaire, qui sera accentuée au chapitre suivant : il représente un risque de catastrophe, de destruction de la société (« cet obscur sous-sol qui s'effondre parfois sous la civilisation »). Ce trait provoque déjà un tiraillement du côté du comparant : la mine, qui plus loin sera celle dont on extrait un minerai, est aussi celle qui menace les fondations d'un bâtiment, – deux versions de la chose qui ne coïncident pas tout à fait. Ce motif du bâtiment impliqué par le péril de destruction est explicité au début du paragraphe suivant :

Il y a sous la construction sociale, cette merveille compliquée d'une mesure, des excavations de toutes sortes. Il y a la mine religieuse, la mine philosophique, la mine politique, la mine économique, la mine révolutionnaire. Tel pioche avec l'idée, tel pioche avec le chiffre, tel pioche avec la colère. On s'appelle et on se répond d'une catacombe à l'autre. Les utopies cheminent sous terre dans ces conduits. Elles s'y ramifient en tous sens. Elles s'y rencontrent parfois, et y fraternisent. Jean-Jacques prête son pic à Diogène qui lui prête sa lanterne. Quelquefois elles s'y combattent. Calvin prend Socin aux cheveux. Mais rien n'arrête ni n'interrompt la tension de toutes ces énergies vers le but, et la vaste activité simultanée, qui va et vient, monte, descend et remonte dans ces obscurités, et qui transforme lentement le dessus par le dessous et le dehors par le dedans ; immense fourmillement inconnu. La société se doute à peine de ce creusement qui lui laisse sa surface et lui change les entrailles. Autant d'étages souterrains, autant de travaux différents, autant d'extractions diverses. Que sort-il de toutes ces fouilles profondes ? L'avenir<sup>188</sup>.

Ce deuxième paragraphe permet aussi à Hugo de mettre à contribution d'autres aspects du comparant. La mine n'est pas intéressante seulement par son caractère souterrain, mais

---

<sup>187</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 531. Avec le troisième dessous des sociétés, de nouveau, une métaphore de « La Dernière Incarnation de Vautrin » resurgit dans *Les Misérables*. Balzac écrit dans son chapitre sur l'argot : « il n'est pas de langue plus énergique, plus colorée que celle de ce monde souterrain qui, depuis l'origine des empires à capitale, s'agite dans les caves, dans les sentines, dans le *troisième-dessous* des sociétés, pour emprunter à l'art dramatique une expression vive et saisissante » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 581-582). Dans *Les Misérables*, la singularité du troisième dessous par rapport à la métaphore filée de la mine, la précision du motif, la similitude d'objet entre la réflexion de Balzac et celle de Hugo dans les deux passages et dans les deux romans, rendent probable le souvenir de lecture conscient, la reprise volontaire et dialogique. Sur Hugo lecteur du chapitre de Balzac sur l'argot, voir Guy Rosa, « Essais sur l'argot : Balzac (*Splendeurs et courtisanes*) et Hugo (*Les Misérables*, IV, VII) », in *Hugo, « Les Misérables » : actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 19 novembre 1994*, textes rassemblés par Pierre Brunel, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

<sup>188</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 531.

comme lieu, moyen et résultat d'un travail, travail éminemment physique<sup>189</sup>, qui se trouve interprété dans le sens du comparé de deux façons différentes. Creuser c'est chercher, selon une assimilation banale ; la mine implique l'extraction d'un minerai, et Hugo fait de cette extraction l'image de l'œuvre du progrès<sup>190</sup>. Mais en même temps creuser c'est aussi transformer le sous-sol de la société, et cette transformation elle-même est interprétée comme œuvre de progrès : l'activité souterraine « transforme lentement le dessus par le dessous et le dehors par le dedans », « laisse [à la société] sa surface et lui change les entrailles ». Entre ces deux interprétations, il y a encore un tiraillement de la cohérence du modèle. D'ailleurs la deuxième interprétation donne un sens nouveau à l'opposition *surface / profondeur*, qui n'est pas parfaitement compatible avec ce qui précède : le sous-sol n'est plus cet en-dessous de la civilisation, séparé et à part de la vie sociale ordinaire, il est désormais l'essentiel de la civilisation, – grâce à une image dans l'image, celle qui oppose les « entrailles » à la « surface ». La répartition des rôles dans la configuration-image est donc instable. Un autre aspect de la mine est modélisateur : le déploiement de son réseau, de ses ramifications (« Les utopies cheminent sous terre dans ces conduits. Elles s'y ramifient en tous sens. Elles s'y rencontrent parfois, et y fraternisent »), façon de spatialiser les logiques d'expansion et d'interaction de ces organisations secrètes, écoles et entreprises philosophiques individuelles.

Ce qui complexifie encore cette métaphore filée de la mine, c'est qu'elle se double, tout au long des deux chapitres, d'un deuxième système d'images qui pour partie lui est rattaché et pour partie reste indépendant : l'opposition lumière / ténèbres<sup>191</sup>. À la descente dans les

---

<sup>189</sup> C'est l'un des nombreux passages où Hugo utilise une métaphore du labeur pour *exalter* l'œuvre du progrès : voir sur ce point notre chapitre 11 p. 636, 638, 640 et 684.

<sup>190</sup> David Charles commente un peu ce long passage des *Misérables* au chapitre II, 1 (« Le Faire du savoir ») de *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo* (Paris, PUF, « Écrivains », 1997), p. 129-134. Plus haut dans ce chapitre, p. 119, étudiant la métaphore *génies* → *pionniers piocheurs* dans « Les Génies appartenant au peuple », il relève cette formule de Hugo comme une implication intéressante des images de l'extraction : « le futur [est] dans l'actuel » (Massin XII, p. 444).

<sup>191</sup> Ce système d'images se ramifie en fait en trois branches au premier chapitre du livre « Patron-Minette ». La première branche, c'est la raréfaction de la lumière corrélée à la descente dans les profondeurs du sous-sol. La deuxième branche n'est pas rattachable à la métaphore de la mine : le regard des mineurs qui oeuvrent pour le progrès reflète la lumière de l'objectif qu'ils ont en vue (« Ils voient autre chose qu'eux-mêmes. Ils ont un regard, et ce regard cherche l'absolu. Le premier a tout le ciel dans les yeux ; le dernier, si énigmatique qu'il soit, a encore sous le sourcil la pâle clarté de l'infini. Vénérez, quoi qu'il fasse, quiconque a ce signe, la prunelle étoile. / La prunelle ombre est l'autre signe. / À elle commence le mal. Devant qui n'a pas de regard, songez et tremblez. L'ordre social a ses mineurs noirs », Massin XI, p. 532), selon une belle logique métaphorique où Hugo traduit le désintéressement. Enfin, la troisième branche consiste dans un cas passionnant de mutation métaphorique qu'on a pu constater à la fin du premier paragraphe du chapitre : l'image de la lumière du bien et du vrai rencontre l'image de la mine sans être *a priori* liée avec elle (« Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière »), et sous l'action de la première la seconde se transforme, glisse à un tout autre type de souterrain, celui du volcan (« Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente. Les volcans sont pleins

profondeurs est corrélée une raréfaction de la lumière, en même temps d'ailleurs qu'une raréfaction de l'air :

Plus on s'enfonce, plus les travailleurs sont mystérieux. Jusqu'à un degré que le philosophe social sait reconnaître, le travail est bon ; au delà de ce degré, il est douteux et mixte ; plus bas, il devient terrible. À une certaine profondeur, les excavations ne sont plus pénétrables à l'esprit de civilisation, la limite respirable à l'homme est dépassée ; un commencement de monstres est possible.

L'échelle descendante est étrange ; et chacun de ces échelons correspond à un étage où la philosophie peut prendre pied, et où l'on rencontre un de ces ouvriers, quelquefois divins, quelquefois difformes. Au-dessous de Jean Huss, il y a Luther ; au-dessous de Luther, il y a Descartes ; au-dessous de Descartes, il y a Voltaire ; au-dessous de Voltaire, il y a Condorcet ; au-dessous de Condorcet, il y a Robespierre ; au-dessous de Robespierre, il y a Marat ; au-dessous de Marat, il y a Babeuf. Et cela continue. Plus bas, confusément, à la limite qui sépare l'indistinct de l'invisible, on aperçoit d'autres hommes sombres, qui peut-être n'existent pas encore. Ceux d'hier sont des spectres ; ceux de demain sont des larves. L'œil de l'esprit les distingue obscurément<sup>192</sup>.

Au premier de ces deux paragraphes, c'est la raréfaction de l'air qui est investie de sens ; le sens qui lui est donné étend la modélisation sur le terrain de la morale. Certes, dès les premières lignes du premier chapitre, on lisait que le sol social est miné « tantôt pour le bien, tantôt pour le mal » ; mais cette détermination du comparé n'était pas encore intégrée au modèle. Elle l'est désormais, et d'une façon satisfaisante pour l'esprit, parce qu'une explication du mal est proposée, un mécanisme causal à l'origine du monstre. Quant à la raréfaction de la lumière, un peu mobilisée au deuxième paragraphe, elle semble n'avoir ici que le sens qu'avait déjà plus haut l'augmentation de profondeur : le secret dans lequel travaillent les mineurs. Mais par la suite, elle prend très nettement un sens moral :

Il y a un point où l'approfondissement est de l'ensevelissement, et où la lumière s'éteint.

Au-dessous de toutes ces mines que nous venons d'indiquer, au-dessous de toutes ces galeries, au-dessous de tout cet immense système veineux souterrain du progrès et de l'utopie, bien plus avant dans la terre, plus bas que Marat, plus bas que Babeuf, plus bas, beaucoup plus bas, et sans relation aucune avec les étages supérieurs, il y a la dernière sape. Lieu formidable. C'est ce que nous avons nommé le troisième dessous. C'est la fosse des ténèbres. C'est la cave des aveugles. *Inferi*.

Ceci communique aux abîmes<sup>193</sup>.

Ces lignes terminent le premier chapitre, et le second chapitre est tout entier consacré à l'évocation de la « grande caverne du mal ». Nous disions plus haut que la métaphore filée de la mine a dès le départ un but qui la fait se transformer en cours de route : le but, c'était de parvenir à cette « cave des aveugles » (le livre III, VII s'intitule « Patron-Minette », du nom de

---

d'une ombre capable de flamboiement. Toute lave commence par être nuit »). Sur ces quelques phrases, voir le chapitre 8 p. 446-447.

<sup>192</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 531-532.

<sup>193</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 532.

l'organisation de malfaiteurs qu'il présente au lecteur ; la première phrase annonçait un « troisième dessous », dont la nature ne se précise qu'en cette fin du premier chapitre : « C'est ce que nous avons nommé le troisième dessous » ; et en y atteignant, la métaphore s'est bien transformée. La dernière sape de la mine est devenue cave et caverne. La cave vaut ici comme lieu d'insalubrité, de respiration difficile et d'obscurité malsaine (deux traits déjà activés dans l'image de la mine, mais le resserrement de la motivation sur ces deux traits fait passer de la mine à la cave) ; la cave est chez Hugo l'habitat littéral de la misère (on songe aux caves de Lille évoquées dans « Joyeuse vie », le poème III, 9 des *Châtiments*), or c'est bien la misère qui engendre le mal dans les profondeurs de la société : les habitants de cette fosse « ont deux mères, toutes deux marâtres, l'ignorance et la misère [...] De la souffrance ces larves passent au crime ; filiation fatale, engendrement vertigineux, logique de l'ombre<sup>194</sup> ». La cave est aussi caverne, c'est-à-dire antre des bêtes féroces : dans cette coïncidence de la cave et de la caverne, et dans leur parenté étymologique, dans le passage de l'une à l'autre moyennant quelques lettres, se dit cette « logique de l'ombre » que *Les Misérables* mettent en leur centre depuis la première partie du roman, avec l'histoire de Jean Valjean : cette labilité qui fait glisser d'un sens à l'autre du mot *misérable*. Cave et caverne, le souterrain reste cependant mine par un aspect précis : la dernière sape est creusée pour saper la société tout entière :

Cette cave a pour but l'effondrement de tout.

De tout. Y compris les sapes supérieures, qu'elle exècre. Elle ne mine pas seulement, dans son fourmillement hideux, l'ordre social actuel ; elle mine la philosophie, elle mine la science, elle mine le droit, elle mine la pensée humaine, elle mine la civilisation, elle mine la révolution, elle mine le progrès. Elle s'appelle tout simplement vol, prostitution, meurtre et assassinat. Elle est ténèbres, et elle veut le chaos<sup>195</sup>.

L'obscurité, comme on a pu le constater, reçoit au sein du modèle trois interprétations qui se tiennent dans une cohérence étroite. La privation de la lumière est **1)** privation du *bonheur*, **2)** privation surtout de la *connaissance*, Hugo insiste beaucoup sur cet aspect : les habitants de la troisième sape sont aveugles ; « Sa voûte est faite d'ignorance<sup>196</sup> » ; « l'ignorance mêlée à la pâte humaine, la noircit. Cette incurable noirceur gagne le dedans de l'homme et y devient le Mal<sup>197</sup> ». C'est parce que le mal est la conséquence de ces deux privations que l'obscurité peut prendre un sens moral, signifier **3)** la haine et le mal. Il y a là refondation d'une assimilation stéréotypée et irréfléchie (*mal* → *ombre*) sur une logique explicative : *les misérables font*

---

<sup>194</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 532.

<sup>195</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 533.

<sup>196</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 533.

<sup>197</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 533.

*le mal parce qu'ils sont privés de la lumière de la connaissance, qui est aussi connaissance du bien et du mal.* Cette relation causale entre l'ignorance et le mal est intégrée au modèle grâce à un schème de la zoologie, la relation entre un animal et son habitat, le second comportant les facteurs qui favorisent l'établissement du premier : « Détruisez la cave Ignorance, vous détruisez la taupe Crime<sup>198</sup> », affirme Hugo au chapitre 2, et il clôt le chapitre 4 sur ces derniers mots : « Que faut-il pour faire évanouir ces larves ? de la lumière. De la lumière à flots. Pas une chauve-souris ne résiste à l'aube. Éclairez la société en dessous<sup>199</sup> ». On voit donc que la métaphore filée reste modélisatrice au moins localement, malgré son instabilité et ses transformations.

De ces transformations, reste à dire la plus spectaculaire : la dernière sape de la mine n'est pas seulement devenue cave et caverne, elle est devenue enfer. Cette transformation est d'abord indiquée en latin, à la fin du premier chapitre, par une phrase nominale attributive faite d'un mot unique, *inferi* (« les enfers ») : procédé de prédication solennisée et concentrée, qui a de quoi faire frissonner le lecteur. Le début du second chapitre confirme les choses :

Là le désintéressement s'évanouit. Le démon s'ébauche vaguement ; chacun pour soi. Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge. L'Ugolin social est dans ce gouffre.

[...] Ce qui rampe dans le troisième dessous social, ce n'est plus la réclamation étouffée de l'absolu ; c'est la protestation de la matière. L'homme y devient dragon. Avoir faim, avoir soif, c'est le point de départ ; être Satan, c'est le point d'arrivée<sup>200</sup>.

La motivation de cette nouvelle image est évidente. L'enfer, dans la théologie chrétienne, c'est l'espace où se nouent pour l'éternité les deux grands aspects du mal, le mal subi et le mal commis : le premier y est le châtement ou au moins la conséquence du second. C'est bien ce nœud qui motive l'image, seulement il faut en inverser la logique et la chronologie : la dernière sape, la sape des misérables, est le lieu du mal subi qui conduit au mal commis. C'est là cette « damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers<sup>201</sup> » qu'annonçait la préface du roman. Et avec cette transformation, la métaphore voit grandir sa dimension poétique. À la fonction modélisatrice s'ajoute désormais une résonance subjective considérable, une esthétique de la terreur, une fascination de l'imagination par les prestiges du surnaturel et du mythologique. La démarche intellectuelle se double d'une démarche plus spécialement littéraire, intertextuelle : le « philosophe social » est un nouveau Dante puisqu'il

---

<sup>198</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 533.

<sup>199</sup> *LM*, III, VII, 4, Massin XI, p. 536.

<sup>200</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 532-533.

<sup>201</sup> *LM*, Préface, Massin XI, p. 49. Nous élargirons l'étude de la métaphore infernale chez Hugo dans la section de notre chapitre 14 consacrée à la métaphorisation de la théologie chrétienne : voir p. 881-886.

a son « Ugolin social » ; la sociologie n'a plus à envier à la poésie épique ses descentes aux enfers.

Cet exemple permet de voir ce que devient la modélisation métaphorique quand elle s'affranchit le plus complètement des exigences de rigueur qui la définissent au sens strict. Ce n'est même plus tellement la cohésion du modèle de la mine qui pose problème, encore qu'il ait fallu l'épouiller de ses images parasites (pour l'essentiel, « la prunelle étoile » vs « la prunelle ombre »), mais bien l'identité même du modèle, instable dès le début (la mine d'extraction, la mine qui sape les fondations d'un bâtiment) et rapidement transformé (de la mine à la cave, la caverne et l'enfer, sans parler du conduit volcanique). La cohérence n'en sort évidemment pas indemne. Tant que le modèle restait celui de la mine, elle était déjà tirillée (travailler au progrès, est-ce l'extraire du sol comme un minerai d'une mine, ou bien changer les entrailles de la société ?), mais la transformation du modèle la compromet bien plus encore : de l'échelonnement en profondeur des mines, c'est-à-dire d'activités de plus en plus secrètes et clandestines, à la dernière sape, fosse des ténèbres et de l'air raréfié, c'est-à-dire de l'ignorance et de la misère, n'y a-t-il pas eu rupture<sup>202</sup> ? N'a-t-on pas glissé d'une modélisation à une autre, en même temps que d'un objet à un autre, l'activité progressiste, puis la criminalité des misérables ? Et pourtant, la valeur modélisatrice subsiste localement, par zones, dans ce tissu métaphorique chatoyant. Les deux objets ont en commun juste assez pour pouvoir être subsumés sous une même image hyperonymique, celle du souterrain, qui cependant doit revêtir tour à tour l'aspect de plusieurs images hyponymiques, avec renouvellement de la motivation, pour modéliser adéquatement : la métaphore filée offre un modèle en éclats. Elle reste toutefois, et précisément grâce à sa souplesse protéiforme, un principe d'unité discursif : elle permet d'agencer dans un même développement des réflexions variées, dont elle épouse la liaison sans la rigueur systématique d'un modèle unifié. Principe d'une unité poétique et non plus épistémique : il y a dans cette transformation de la métaphore une fluidité, une continuité de proche en proche, qui est le mouvement même de l'imagination

---

<sup>202</sup> Par exemple, la dernière sape n'est sans doute pas plus clandestine que les plus radicales des sapes progressistes, ce qu'impliquerait la cohérence stricte du modèle. (La misère et l'ignorance elles-mêmes sont infiniment moins clandestines que les organisations secrètes révolutionnaires, elles sont le quotidien de la multitude des pauvres, un peu plus invisible seulement que le reste de la vie sociale.) Si la sape des « mineurs noirs » est sous toutes les autres, c'est donc en-dehors de la motivation /clandestinité/ ; c'est parce qu'elle veut saper toutes les autres, et parce qu'elle doit être l'enfer, le lieu des ténèbres superlatives, – des ténèbres au sens de l'ignorance et de la misère. Justement à ce sujet, la cohérence stricte du modèle impliquerait que les autres sapes soient des niveaux d'ignorance et de misère progressives : ce n'est évidemment pas le cas. Il y a donc une cassure de la cohérence au moment où Hugo passe des activités progressistes (pour lesquelles les assimilations pertinentes sont : *profondeur* → *secret et clandestinité*, *travail de fouissage* → *œuvre de progrès*, *ramifications* → *logiques d'expansion et d'interaction*) aux miséreux malfaiteurs (pour lesquelles les assimilations pertinentes sont : *ténèbres et air raréfié* → *ignorance et misère*, *travail de fouissage* → *sape de la société*).

poétique, ce « pouvoir de déformer les images<sup>203</sup> » selon Gaston Bachelard. L'imagination suit donc joyeusement l'image en ses métamorphoses, qui dessinent la trajectoire d'une véritable aventure, – en l'occurrence, une descente aux enfers.

Dans *Prodiges et vertiges de l'analogie* (1999), Jacques Bouveresse est revenu sur l'abus dont l'affaire Sokal<sup>204</sup> avait révélé maints exemples récents : l'abus du transfert analogique des résultats des sciences exactes dans le champ de la philosophie et des sciences humaines. Ces transferts sont abusifs **a)** lorsqu'ils reposent sur des ressemblances trop superficielles et négligent les différences importantes entre les domaines, les phénomènes et les concepts rapprochés, **b)** lorsqu'ils servent à impressionner le lecteur, à donner en apparence une justification révolutionnaire et « scientifique » (*i. e.* sérieuse, factuellement et logiquement valide) à des idées qui souvent sont assez banales ; il n'y aurait là qu'un habillage trompeur. Il est indéniable que même les modélisations hugoliennes les plus rigoureuses n'échappent pas facilement à ces deux reproches. Dans certains cas, Hugo recherche clairement l'apparaître-scientifique. Malgré tout, on peut apprécier l'intérêt intellectuel de ces modélisations si l'on s'entend sur la bonne façon de les recevoir. Bouveresse distingue en effet des usages de l'analogie qui sont valables à proportion de leur modestie. Il cite un passage du livre de Sokal et Bricmont sur l'utilisation du théorème de Gödel par Régis Debray – « s'il s'agit de l'utiliser dans un raisonnement sur l'organisation sociale, alors [Debray] se trompe. Si, par contre, il s'agit d'une analogie, elle pourrait être suggestive, mais certainement pas démonstrative<sup>205</sup> » – puis il écrit un peu plus loin :

---

<sup>203</sup> Gaston Bachelard, *L'Air et les songes* [1943], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Biblio essais », 1992, p. 5.

<sup>204</sup> « L'« affaire Sokal », que, comme l'a fait remarquer Loïc Wacquant, il vaudrait mieux, en réalité, appeler l'affaire *Social Text*, a commencé par une mystification qui se situe tout à fait dans la tradition du faux littéraire. Le physicien Alan Sokal a fait accepter, en 1996, par cette revue américaine consacrée à ce qu'on appelle les *cultural studies* un pastiche épistémologico-politique intitulé « Transgressing the Boundaries: toward a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity » et rédigé dans le plus pur style « postmoderniste » qui est aujourd'hui à la mode dans les milieux et les disciplines de cette sorte. Le texte était constitué largement de citations et de paraphrases renvoyant le lecteur aux œuvres de certains des intellectuels français actuellement les plus réputés et les plus influents aux États-Unis, mais trahissait en même temps ses véritables intentions par la présence d'un nombre non négligeable d'erreurs et d'absurdités scientifiques et épistémologiques patentées. Sokal a révélé ensuite la supercherie et publié plus tard avec un autre physicien, Jean Bricmont, un ouvrage sérieux qui exploitait de façon plus exhaustive le matériau édifiant qu'il avait commencé par réunir avant d'écrire sa parodie » (Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie : de l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 1999, note au bas de la p. 8).

<sup>205</sup> Alan Sokal et Jean Bricmont, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 2<sup>e</sup> éd., 1999, p. 16, cité par Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, p. 27. Régis Debray affirme dans *Le Scribe : genèse du politique* (Paris, Grasset, 1980) que le théorème de Gödel (incomplétude de l'arithmétique : en gros, une théorie suffisante pour y démontrer les théorèmes de base de l'arithmétique est nécessairement *incomplète*, c'est-à-dire qu'il existe des énoncés qui n'y sont ni démontrables ni réfutables, et qu'on qualifie donc d'*indécidables*) permet

Les théoriciens qui ont réfléchi sur l'usage de la métaphore ont attiré l'attention sur le fait qu'il existe, dans les sciences elles-mêmes, une espèce très importante de métaphores, qui sont « constitutives de la théorie », et non pas seulement heuristiques, pédagogiques ou exégétiques. Les métaphores de cette sorte servent à formuler des assertions théoriques pour lesquelles il n'existe pas, au moins pour l'instant, de paraphrase littérale. Les praticiens de la psychologie cognitive qui utilisent la métaphore de l'ordinateur ne prétendent pas avoir dès à présent une idée exacte des similitudes et des différences qui existent entre le cerveau humain et un ordinateur, mais ils comptent sur le fait que le progrès de la recherche permettra d'en savoir de plus en plus sur cette question. L'usage de la métaphore est donc gouverné par un principe du type suivant : « On ne doit employer une métaphore dans la science que lorsqu'il y a de bons indices qui prouvent l'existence d'une similitude ou d'une analogie importante entre ses sujets premiers et ses sujets seconds. On doit chercher à en découvrir davantage sur les similitudes ou analogies pertinentes, en considérant toujours la possibilité qu'il n'y ait pas de similitudes ou analogies importantes, ou, au lieu de cela, qu'il y ait des similitudes tout à fait distinctes pour lesquelles une terminologie distincte devrait être introduite<sup>206</sup>. »

« Suggestif », « heuristique », « pédagogique », « exégétique » ou même « théorique », autant d'usages de la métaphore qui sont acceptables et féconds parce qu'ils ont en commun de se savoir *provisaires*, et *séparés de la réalité* par la distance qui subsiste entre la ressemblance et l'identité. Hugo fait parfois preuve d'une certitude identifiante excessive (voir au chapitre 4 les X qui sont « le même phénomène » que Y, p. 207 sqq., p. 217 surtout) ; il utilise beaucoup l'argument d'analogie, ce qui ne veut pas forcément dire qu'il demande à l'analogie d'être « démonstrative » (voir le chapitre 8). En tout cas, ses modélisations cohésives et cohérentes sont généralement valables soit comme heuristiques (mettant sur la voie d'une explication du phénomène ou d'une description de son fonctionnement), voire comme « théoriques » (pour des sciences humaines balbutiantes, qui trouvent dans la géologie ou la médecine des modèles privilégiés), soit au moins comme pédagogiques : nous l'avons dit plus haut, elles donnent d'un phénomène complexe une représentation d'ensemble, unifiée, organisée, claire et sensible, plus facile à recevoir qu'un exposé abstrait. Même les images qui s'affranchissent de la rigueur modélisatrice gardent dans une large mesure cette vertu didactique. Mais avec elles commence le départ entre la *modélisation* et ce que nous étudierons au chapitre 12 sous le nom de *figuration* métaphorique. Le prestige de la représentation sensible a toujours de l'importance, – et les (pseudo-)modèles naturels sont parfois travaillés par un désir du mythe qui nous entraîne déjà vers l'étude de la mythographie métaphorique (au chapitre 12) et de la métaphorisation des mythes (au chapitre 14).

---

de comprendre pourquoi un système social a besoin de croyances ou de représentations non fondées en raison, comme la religion.

<sup>206</sup> Jacques Bouveresse, *Prodiges et vertiges de l'analogie*, p. 36, citant lui-même Richard Boyd, « Metaphor and Theory Change : What is "Metaphor" a Metaphor for », in Andrew Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 406.

## Chapitre 8. Les arguments métaphoriques

Ce chapitre étudie la technique argumentative hugolienne dans ce qu'elle a de métaphorique. Nous analyserons les cas de notre corpus où la métaphore fait le fond d'arguments proprement dits, c'est-à-dire d'énoncés qui viennent étayer d'autres énoncés.

- L'*argument proprement dit* se définit de façon à la fois logico-sémantique et textuelle, comme un énoncé distinct de l'énoncé-thèse, introduit en renfort de cet énoncé-thèse ; ce statut de renfort est d'abord et nécessairement logico-sémantique – l'énoncé doit signifier un fait dont la considération augmente l'adhésion de l'interlocuteur à la thèse du locuteur – mais il peut être manifesté par des marqueurs linguistiques ; en tout cas, un mouvement, une dynamique, une hiérarchie sont perceptibles entre l'énoncé-thèse et les énoncés-arguments.

- *La métaphore fait le fond* de l'argument proprement dit : il faut préciser. **a)** Ce qui fera le fond de ces arguments, c'est le *rapprochement analogique*, cette opération intellectuelle qui est au principe de plusieurs figures, la comparaison, la métaphore, etc. ; **b)** mais nous étudierons ces arguments lorsqu'ils (et en tant qu'ils) sont une occasion de réalisation de la métaphore.

**a)** Les arguments qui nous intéresseront seront donc des arguments d'analogie. Rappelons la structure logique de ce type d'argument. Pour soutenir une affirmation *alpha* sur un domaine ou un objet A, on fait un détour par un domaine ou un objet B ; on organise un transfert de vérité de B vers A. Pour ce faire, deux tâches sont à remplir, qui établissent la mineure et la majeure d'un syllogisme :

1° On montre d'abord la ressemblance la plus étendue possible de A et de B, de façon à faire apparaître B comme un modèle exact de A. Cette première étape est déjà, en soi, une argumentation dans l'argument. Par elle, l'interlocuteur doit être amené à croire que ce qui est vrai dans B est vrai *mutatis mutandis* dans A.

2° On montre ensuite que l'affirmation *beta*, l'équivalent d'*alpha* dans B, est vraie. Cette étape aussi peut constituer un moment d'argumentation dans l'argument.

De cette mineure et de cette majeure, on conclut alors qu'*alpha* est vraie dans A. Fixons tout de suite quelques éléments de terminologie : avec Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca<sup>1</sup>, nous

---

<sup>1</sup> Voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique : traité de l'argumentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, p. 499-549 (« Le raisonnement par analogie »). Ces pages, et l'article de

appellerons *thème* le domaine ou l'objet A au sujet duquel on cherche à argumenter un énoncé, et *phore* le domaine ou l'objet B qui sert de modèle analogique pour A.

Nous l'avons dit, chacune des deux tâches présentées ci-dessus est une argumentation à mener à l'intérieur même de l'argument : la rouerie de l'argument d'analogie est de déplacer l'argumentation sur d'autres terrains (essentiellement celui d'une modélisation à rendre convaincante). Elle est aussi de faire croire à une nécessité logique là où il n'y en a guère : que le *phore* soit un modèle convaincant du *thème* pour les raisons que l'on présente en 1<sup>o</sup> n'implique nullement, en réalité, qu'il le soit encore pour ce qu'on peut appeler le *trait phorique décisif*, ce trait dont la vérité dans B prouverait la vérité du trait correspondant dans A. Pour anticiper sur un exemple hugolien, l'innocence peut bien ressembler à la perle pour sa rareté, sa valeur, sa pureté ; cela n'implique nullement qu'elle lui ressemble encore par une quelconque résistance aux corrosions (celles de la boue pour la perle, celles du vice pour l'innocence). Cette nécessité logique supposée, cette confiance abusive dans le prolongement des analogies, dessine les contours d'un postulat métaphysique ou d'une croyance magique : la correspondance systématique des réalités. Croyance plus ou moins théorisée dans notre corpus<sup>2</sup>, mais qu'il faut regarder aussi comme une idée ou un schème mental confusément admis, non interrogé, que l'argumentateur exploite chez son interlocuteur.

Mais si fragile que soit l'argument d'analogie du point de vue de la rigoureuse logique, il conserve une valeur un peu en deçà de celle à laquelle il prétend : il est valable comme proposition d'une modélisation, et peut-être est-ce ainsi qu'il faut le prendre en général, comme une proposition de modélisation sous des dehors argumentatifs. Du reste, tous les énoncés que nous étudierons ici ne se donnent pas aussi nettement ni aussi purement pour des arguments. Le rôle qu'ils jouent dans leur contexte oscille souvent entre trois pôles qui ne sont pas incompatibles, celui de la reformulation<sup>3</sup>, celui de l'explication et celui de l'argumentation. Nous verrons aussi que la frontière est parfois indécise entre argumentation analogique et argumentation par l'exemple.

À la structure logique de l'argument d'analogie correspond une structure textuelle idéale-typique en trois étapes : 1<sup>o</sup> position-établissement de l'analogie, 2<sup>o</sup> introduction du trait phorique décisif, 3<sup>o</sup> conclusion affirmant la thèse qu'il fallait prouver. C'est là, redisons-le, une structure idéale-typique : textuellement, il est rare qu'un argument d'analogie présente

---

Christian Plantin intitulé « Analogie et métaphore argumentatives » (*A contrario*, 2011/2 (n°16), p. 110-130), ont inspiré l'ensemble de ce chapitre.

<sup>2</sup> Voir notre chapitre 4, « Métaphysique de la métaphore II. L'universelle analogie ».

<sup>3</sup> Dans la continuité de ce que nous avons vu au chapitre 6 (p. 288-302).

toutes ces étapes, ou les présente dans cet ordre. Un objectif de ce chapitre sera précisément de décrire les formes que prend chez Hugo l'argumentation analogique.

b) Ce que nous décrirons ce faisant, ce sont des mises en œuvre particulières de la métaphore. L'argument d'analogie sera étudié comme l'occasion de configurations métaphoriques dont nous essaierons de montrer les particularités. Nombre de ces configurations, on le verra, partagent la caractéristique suivante : un énoncé qui en lui-même est littéral et littéralement vrai entretient *une relation métaphorique* avec un contexte dans lequel il joue un rôle argumentatif ; il acquiert dans ce contexte *une portée métaphorique*. Cette caractéristique, nous le verrons dans un chapitre ultérieur, s'applique également à certaines citations métaphorisées<sup>4</sup>. Une lecture allégorique de ces configurations argumentatives est possible ; mais elle est moins évidente que pour les citations métaphorisées susdites, car elle efface la valeur argumentative : elle accentue la fonction de reformulation, qui, nous l'avons dit, est un des pôles fonctionnels entre lesquels ces arguments métaphoriques oscillent souvent.

## Les formes de l'argument métaphorique

On trouve parfois dans notre corpus des réalisations assez fidèles à la structure idéale-typique de l'argument d'analogie. Ainsi dans ce passage de la prose philosophique « Le Tyran » : « Chose frappante, les tyrans ne craignent pas les génies de leur vivant. Cela tient à ce qu'ils ne les voient pas. Les tyrans sont des petitesse, les génies sont des énormités. Or le phénomène de l'énormité vis-à-vis de la petitesse, c'est d'être imperceptible<sup>5</sup> ». On reconnaît dans la troisième phrase l'établissement ou plutôt la position de l'analogie – elle n'est pas argumentée, elle ne l'est presque jamais, Hugo compte sur son évidence et refuse de perdre en efficacité par des longueurs inutiles. Dans la quatrième phrase le trait phorique décisif est introduit par la conjonction *or*, manière habituelle d'introduire la deuxième prémisse du syllogisme ; pour cette étape non plus, pas d'argumentation interne (mais, nous allons le voir, un exemple). Quant à la conclusion, c'est la deuxième phrase, le reste du raisonnement la suit dans un mouvement justificatif. Ce passage est intéressant parce qu'il illustre deux possibilités de l'argument métaphorique hugolien. Premièrement, son utilisation explicative : le raisonnement ne prouve pas vraiment mais indique comment il se peut que « [les tyrans] ne

---

<sup>4</sup> Voir la première section de notre chapitre 14, p. 816-832.

<sup>5</sup> « Le Tyran », Massin XII, p. 437.

voient pas [les génies] » – la conclusion – qui elle-même explique le fait constaté par la première phrase (« les tyrans ne craignent pas les génies de leur vivant »). Deuxième possibilité illustrée par ce passage : le recours, pour appuyer l'argument, à un développement littéral sur le comparant, – en l'occurrence, un peu plus loin, Hugo termine son paragraphe par cette anecdote amusante : « Tout à l'heure j'ai fait de vains efforts pour effrayer une araignée microscopique tombée je ne sais d'où sur mon papier et courant sous le bec même de ma plume. Cet atome ne me percevait pas. Mes dimensions échappaient aux siennes. Je pouvais l'écraser, non l'avertir<sup>6</sup> ». Plaisant aperçu de la situation d'énonciation à travers une fenêtre narrative brièvement ouverte ; ce petit fait censément autobiographique oscille entre littéralisation de l'image et exemple pour l'énoncé suffisamment général « le phénomène de l'énormité vis-à-vis de la petitesse, c'est d'être imperceptible ». Nous retrouverons sous des formes diverses ce phénomène d'un argument métaphorique qui s'appuie sur un développement littéral : anticipation de notre chapitre 13.

Mais le passage cité du « Tyran » est intéressant aussi comme rareté, conformité exceptionnelle à la structure théorique de l'argument d'analogie. L'argument métaphorique hugolien existe principalement sous deux formes : l'aphorisme et la parabole. Ces deux formes ont en commun une certaine digressivité, mais elles s'opposent en deux points : la longueur, et l'ordre entre l'argument et la thèse étayée.

## **L'aphorisme justificatif et ses dépendances**

### **a) Le modèle pur**

Nous regroupons sous l'étiquette d'*aphorisme justificatif* plusieurs cas dont le modèle pur est représenté par cet exemple, tiré de la prose philosophique « Du Génie » : « On admire près de soi. L'admiration des médiocres caractérise les envieux. L'admiration des grands poètes est le signe des grands critiques. Pour découvrir au delà de tous les horizons les hauteurs absolues, il faut être soi-même sur une hauteur<sup>7</sup> ». L'énoncé-argument (la dernière phrase) vient après la thèse étayée (les trois phrases précédentes), sous la forme d'une phrase brève et sentencieuse, qui prise isolément n'a rien de métaphorique (c'est une vérité tout à fait littérale), mais qui est métaphorique par la relation argumentative que le mouvement du texte invite à établir entre elle et les phrases qui précèdent. On voit quel état drastiquement elliptique de l'argument d'analogie, ou du moins de sa structure textuelle idéale-typique, cette

---

<sup>6</sup> « Le Tyran », Massin XII, p. 437.

<sup>7</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 410.

configuration constituée. Des trois étapes listées plus haut, il ne reste que la deuxième, la plus importante, celle que l'amenuisement le plus rigoureux est obligé de laisser intacte : l'introduction du trait phorique décisif. On ne pose même pas l'analogie générale ; la thèse à prouver est énoncée avant l'argument, l'emplacement conclusif est donc spectaculairement vide ; on compte sur le lecteur pour reconstituer l'architecture complète du syllogisme, ou plutôt pour la ressentir confusément supposée. On se dispense de toute argumentation interne à l'argument, même pour établir le trait phorique décisif ; ce dernier s'impose souvent par son évidence ; et l'impression d'évidence se dégage en même temps de l'allègement désinvolte du syllogisme. Il y a là un refus ou un évitement de la rigueur et de la lourdeur argumentatives qui vise l'efficacité, peut-être aussi un peu la mystification : car en laissant dans l'ombre de l'implicite la majeure partie du raisonnement, on dissimule aussi ce qu'il a d'abusif (voir *supra*). Par suite de cette stratégie d'ellipse, il y a apparence de rupture et de digression, mais apparence immédiatement dissipée : le propos semble s'égarer sur un objet inattendu et hors-sujet, que le lecteur réinterprète tout de suite comme modélisation de l'objet du discours, ce qui neutralise la digression. Et puisque le lecteur fait de lui-même retour à l'objet principal, puisqu'il supplée à la conclusion du syllogisme amenuisé, le texte peut se permettre de laisser résonner l'énoncé-argument dans le silence d'une fin de paragraphe : l'aphorisme justificatif hugolien est souvent une clause<sup>8</sup>.

La rupture et l'autonomie de l'énoncé, rapidement neutralisées à la lecture quant au sens, sont plus ou moins marquées sur le plan formel. Il y a généralement asyndète, ce qui participe à cette implicitation du raisonnement et à cet effet d'évidence que nous avons décrits. Lorsqu'au contraire une conjonction à valeur causale marque le lien de justification, l'ellipse de tout le reste du raisonnement n'en devient que plus sensible, la liaison elle-même acquiert un caractère légèrement problématique, qui profite à une écriture du mystère, comme on peut l'apprécier dans ces deux vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » : « Et tout, même le mal, est la création, / Car le dedans du masque est encor la figure<sup>9</sup> ». La rupture et l'autonomie se marquent encore dans la ponctuation (point ou point-virgule), dans la mise en page (alinéa), et

---

<sup>8</sup> « L'utilisation [...] d'images comme conclusion des passages théoriques donne une dimension poétique à la réflexion », remarque Judith Wulf dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo* (Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 157) : c'est, comme elle l'explique, un ressort de l'intégration du lyrique à la synthèse générique du roman hugolien, mais plus largement un ressort de poétisation de la prose d'idées.

<sup>9</sup> *LC*, VI, 26, *Massin IX*, p. 374. Toutefois, nous verrons plus loin (p. 445-446) que l'aphorisme analogique peut prolonger une métaphore déjà commencée ; dans ce cas, il n'y a pas effet de rupture et de digression, mais au contraire de continuité ; cette préparation métaphorique suffit à rendre sa normalité à la conjonction causale : on le voit dans ces trois vers à propos du satyre de *La Légende des siècles* : « Son caprice, à la fois divin et bestial, / Montait jusqu'au rocher sacré de l'idéal, / Car partout où l'oiseau vole, la chèvre y grimpe » (*LSI*, VIII (poème unique), Prologue, *Massin X*, p. 586).

là encore elles admettent des degrés. On peut considérer que le degré normal de rupture est le point sans changement de paragraphe, comme dans notre premier exemple, tiré de « Du Génie ». Un degré moindre de rupture consiste dans le point-virgule, par exemple dans ce passage de *Napoléon le Petit* où Hugo invite à « ne pas confondre l'époque, la minute de Louis Bonaparte, avec le dix-neuvième siècle ; le champignon vénéneux pousse au pied du chêne, mais n'est pas le chêne<sup>10</sup> ». Avec le point-virgule, la phrase refuse de s'achever déjà, elle s'annonce incomplète ; l'intonation de lecture (même silencieuse) porte l'attente et l'appel de quelque chose de plus ; l'argument métaphorique vient alors s'ajouter comme le complément nécessaire d'une totalité logique. À l'inverse, le degré maximal de rupture et d'autonomie consiste dans le changement de paragraphe : dans *Napoléon le Petit* à nouveau, Hugo explique qu'une question morale échappe au suffrage des hommes :

Est-ce que cette question est plus basse ? Non, c'est qu'elle est plus haute. Tout ce qui constitue l'organisation propre des sociétés, que vous les considérez comme territoire, comme commune, comme état ou comme patrie, toute matière politique, financière, sociale, dépend du suffrage universel ; le plus petit atome de la moindre question morale le brave.

Le navire est à la merci de l'océan, l'étoile non<sup>11</sup>.

Introduit après le point et l'alinéa, l'argument métaphorique n'est pas ici ressenti comme complément mais comme supplément. Et cette différence entre deux façons d'être amené en renfort, si ténu que son fondement linguistique puisse paraître, joue sur la fonction logique de l'énoncé telle qu'elle est perçue par le lecteur : l'accent porte sur la valeur argumentative dans le premier cas, sur la valeur explicative (surcroît de clarification) dans le second. Ajoutons enfin qu'en poésie, des procédés propres à la versification permettent d'isoler et de mettre en valeur l'aphorisme : le changement de vers, rupture plus faible que le changement de paragraphe en prose, mais plus forte que le point-virgule et le point ; la différence de mètre entre les vers ; et la position en fin de strophe, qui fait de l'aphorisme une clausule. Dans « Charles Vacquerie », le poème IV, 17 des *Contemplations*, un aphorisme trône au dernier vers d'un de ces sizains dont les vers 3 et 6 sont plus courts que les autres :

Rien n'égale ici-bas, rien n'atteint sous les cieux  
Ces héros, doucement saignants et radieux,  
Amour, qui n'ont que toi pour règle ;  
Le génie à l'œil fixe, au vaste élan vainqueur,  
Lui-même est dépassé par ces essors du cœur ;  
L'ange vole plus haut que l'aigle<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> *N le P*, I, 6, Massin VIII, p. 426.

<sup>11</sup> *N le P*, VI, 9, Massin VIII, p. 506.

<sup>12</sup> *LC*, IV, 17, Massin IX, p. 244.

La mise en valeur est ici maximale ; mais la rupture du changement de vers n'empêche pas l'effet particulier du point-virgule de se faire sentir : attente et appel d'un complément qui ferme une totalité logique. On comparera cette fin de strophe avec une autre, dans « *Lux* », où le changement de vers n'isole qu'une partie de l'aphorisme : « Dieu nous essaie, amis. Ayons foi, soyons calmes, / Et marchons. Ô désert ! s'il fait croître des palmes, / C'est dans ton sable ardent<sup>13</sup> ! » La rupture passe au sein de l'énoncé sentencieux, – renforçant le soulignement par extraction qu'opère déjà la syntaxe, mais il faut pour cela renoncer à l'insularité de l'aphorisme ; ce dernier ne commence même pas à la césure de l'alexandrin, mais à l'intérieur d'un hémistiche.

Comme ces quelques exemples ont permis de l'entrevoir, l'aphorisme justificatif est une forme que Hugo utilise beaucoup dans toutes les œuvres de notre corpus, aussi bien en poésie qu'en prose, même si elle est incontestablement plus fréquente en prose. Il l'utilise tantôt pour justifier un énoncé général ; tantôt, dans la prose narrative des *Misérables*, pour justifier un fait de l'histoire (au sujet de Monseigneur Bienvenu : « jamais les difficultés de la foi ne se résolvaient pour lui en hypocrisie. Aucune pourriture n'est possible au diamant<sup>14</sup> ») ; tantôt encore, il l'introduit dans le discours d'un de ses personnages. Mahomet déclare dans « L'An Neuf de l'Hégire » : « Je suis la force, enfants ; Jésus fut la douceur. / Le soleil a toujours l'aube pour précurseur. / Jésus m'a précédé, mais il n'est pas la Cause<sup>15</sup> ». Tholomyès dans *Les Misérables* affirme que le plus haut esprit peut produire un mauvais calembour : « Une tache blanchâtre qui s'aplatit sur le rocher n'empêche pas le condor de planer<sup>16</sup> ». L'aphorisme justificatif est donc un outil normal, universel, presque un tic de la logique ou de la langue intellectuelle que Hugo parle et qu'il fait parler à ses personnages ; une forme récurrente et ouverte à des usages divers. Ses traits élémentaires – brièveté et généralité sentencieuses, littéralité récupérée métaphoriquement (avec digressivité immédiatement réduite), utilisation en clausule – l'apparentent au proverbe et lui en confèrent la force, l'effet de fragment de sagesse condensée ; avec cette différence cependant que les proverbes sont un bien commun, hérité et non inventé par les locuteurs d'une langue, tandis que Hugo forge lui-même ses aphorismes métaphoriques. À l'effet *proverbe* se combine alors une force de surprise accrue, résultat à la fois de la rupture digressive et de l'inventivité déployée, et un

---

<sup>13</sup> *Ch*, « *Lux* », IV, Massin VIII, p. 772.

<sup>14</sup> *LM*, I, I, 13, Massin XI, p. 88.

<sup>15</sup> *LSI*, III, 1, Massin X, p. 462.

<sup>16</sup> *LM*, I, III, 7, Massin XI, p. 144.

potentiel esthétique qui procède de l'exploitation d'une image combinée à la fulgurance du fragment. Ce potentiel esthétique est à deux issues : il peut être utilisé dans le sens de l'humour, du mot d'esprit, soit satirique – c'est, dans *Napoléon le Petit*, cette micro-caricature délicate qu'on a déjà citée : « le champignon vénéneux pousse au pied du chêne, mais n'est pas le chêne » – soit gratuitement bouffonne – c'est le mot de Tholomyès sur le calembour, état parodique et burlesque de l'aphorisme justificatif ; la parole de sagesse fragmentaire ne se prend pas au sérieux. Mais le plus souvent, l'orientation choisie est celle d'une poésie plus grave, plus solennelle. Dans ces cas, tout concourt à donner à ce tic d'écriture la majesté sublime et la solennité mystérieuse d'une parole prophétique : non seulement le fait d'inventer des proverbes, d'emprunter un mode de formulation de la vérité qui passe pour ancestral ; le fait de tirer argument d'objets naturels (« Le navire est à la merci de l'océan, l'étoile non ») ou mythiques (« L'ange vole plus haut que l'aigle ») pour des questions d'ordre moral, comme en vertu d'une connaissance supérieure qui transcende les cloisonnements entre monde matériel et monde spirituel, entre fiction et réalité ; mais encore ces effets d'évidence, de fulgurance et de silence (après la clause) qui sont les ingrédients formels du mystère<sup>17</sup>. Forme à résonance prophétique, l'aphorisme justificatif convient dès lors particulièrement bien à un personnage comme le Mahomet de *La Légende des siècles*.

Nous parlions d'une connaissance supérieure qui transcende les cloisonnements entre matériel et spirituel : c'est encore plus vrai dans les cas où l'aphorisme mêle en lui-même fabuleusement le matériel et le spirituel. Ainsi la dernière de ces quatre phrases des *Misérables* : « Le cri : *Audace !* est un *Fiat Lux*. Il faut, pour la marche en avant du genre humain, qu'il y ait sur les sommets en permanence de fières leçons de courage. Les témérités éblouissent l'histoire et sont une des grandes clartés de l'homme. L'aurore ose quand elle se lève<sup>18</sup> ». On voit ici l'aphorisme justificatif s'intégrer à une variation sur image, modalité répétitive du développement métaphorique que nous avons étudiée au chapitre 6 (p. 313-318). L'assimilation répétée est *courage* → *lumière*. Pour contribuer à cette variation, l'aphorisme, qui doit parler littéralement du comparant, est obligé d'inverser l'assimilation : ce n'est pas le courage qui est lumière mais la lumière qui a du courage. (En soi, n'importe quel phénomène naturel inchoatif pourrait prétendre à la même propriété morale.) On a du coup une métaphore

---

<sup>17</sup> Du reste, nous avons vu aux chapitres 1 et 3 que pour Hugo le prophétique est une modalité du philosophique et du poétique (comme écoute de la conscience et du goût qui sont Dieu en l'homme, comme ouverture au souffle qui vient de plus loin que l'homme). C'est le cas ici, mais c'est le cas, d'une façon ou d'une autre, pour bien des usages de la métaphore étudiés dans cette thèse.

<sup>18</sup> *LM*, III, I, 11, Massin XI, p. 442-443.

(personnification) dans la métaphore, avec un effet mythologique (voir sur cela le chapitre 12 p. 727-733). Plus loin dans *Les Misérables*, un autre aphorisme mélange le géologique et le biologique, si bien que la terre devient un être animé pour attester une vérité sur l'homme. Hugo cherche à rassurer son lecteur après l'avoir inquiété sur la santé de la civilisation : tout de même, « Sous la mortalité sociale on sent l'impérissabilité humaine. *Pour avoir çà et là ces plaies, les cratères, et ces dartres, les solfatares, pour un volcan qui aboutit et qui jette son pus, le globe ne meurt pas. Des maladies de peuple ne tuent pas l'homme*<sup>19</sup> ». Ici encore l'aphorisme prolonge un développement métaphorique préalable, fondé sur l'assimilation *problèmes sociaux* → *pathologies*, mais cette fois il y répond par une nouvelle image, celle de la vigueur terrestre, rassurante après l'image inquiétante. La première image est donc reprise à l'intérieur de la nouvelle pour y être neutralisée : *épiphénomènes géologiques* → *pathologies*, donc *problèmes sociaux* → *épiphénomènes géologiques* : il y a là une neutralisation du mal par dénonciation d'une métaphore seconde (les plaies ne sont pas de vraies plaies, finalement), procédé dont nous reverrons des exemples<sup>20</sup>. Mais cela oblige Hugo à forger une représentation fabuleuse, celle de la terre malade : mélange des savoirs naturels, invention adventice d'un savoir mythique.

## b) Variations par rapport au modèle pur

Le modèle pur de l'*aphorisme justificatif*, tel que nous venons de le décrire, est le centre de gravité d'une constellation de cas qui s'en écartent plus ou moins, selon qu'ils omettent un ou plusieurs des traits élémentaires qu'on a énumérés.

Plusieurs aphorismes métaphoriques, par exemple, n'ont pas la position de clausule. On a pu le constater dans le passage de « L'An Neuf de l'Hégire » cité plus haut : « J'ai complété d'Issa la lumière imparfaite. / Je suis la force, enfants ; Jésus fut la douceur. / Le soleil a toujours l'aube pour précurseur. / Jésus m'a précédé, mais il n'est pas la Cause. / Il est né d'une vierge aspirant une rose ». L'énoncé sentencieux n'est pas le dernier mot du développement auquel il appartient, ce développement continue après lui, souvent en en tirant les conséquences dans les termes du propos littéral : ici « m'a précédé, mais il n'est pas la Cause » dégage dans une langue abstraite, théologiquement valable, ce que modélise l'analogie de l'aube et du soleil. L'aphorisme, dans ce cas, perd de cette solennité mystérieuse

---

<sup>19</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 711. Je souligne l'aphorisme, qui commence à prendre une certaine ampleur : sur cette expansion possible, voir *infra* p. 448-450.

<sup>20</sup> Voir plus loin dans ce chapitre, p. 479, et au chapitre 9 p. 537-538.

que lui confère le silence d'une fin de paragraphe. Cette déperdition est à peu près inévitable en poésie, du moins dans les poèmes non strophiques, où les suites d'alexandrins sont beaucoup moins découpées en blocs que la prose hugolienne ne l'est en paragraphes.

L'aphorisme peut n'être pas en position de clausule (notamment dans ces suites d'alexandrins où il lui est si difficile de l'être) parce qu'il n'est qu'un élément d'une expolition<sup>21</sup> qui continue après lui : sa valeur potentielle de reformulation se trouve alors exacerbée, quelque peu au détriment de sa valeur argumentative. Dans le poème III, 4 des *Châtiments* (« *Ainsi les plus abjects, les plus vils, les plus minces* »), le poète déclare fièrement : « Dans la chute d'autrui je ne veux pas descendre. / L'honneur n'abdique point. Nul n'a droit de me prendre / Ma liberté, mon bien, mon ciel bleu, mon amour. / Tout l'univers aveugle est sans droit sur le jour. / Fût-on cent millions d'esclaves, je suis libre<sup>22</sup> ». « Tout l'univers aveugle est sans droit sur le jour » a au milieu du développement la valeur évidente d'un argument d'analogie ; mais inséré parmi plusieurs phrases courtes qui martèlent sous des formulations différentes la même affirmation, l'énoncé subit comme la contagion, l'attraction de ce martèlement, et se lit alors comme une reformulation de plus. Il en est de même d'un autre énoncé aphoristique dans les vers qui suivent immédiatement :

Sur la Seine ou le Tibre,  
Personne n'est tombé tant qu'un seul est debout.  
Le vieux sang des aïeux qui s'indigne et qui bout,  
La vertu, la fierté, la justice, l'histoire,  
Toute une nation avec toute sa gloire  
Vit dans le dernier front qui ne veut pas plier.  
Pour soutenir le temple il suffit d'un pilier ;  
Un français, c'est la France ; un romain contient Rome,  
Et ce qui brise un peuple avorte aux pieds d'un homme<sup>23</sup>.

« Pour soutenir le temple il suffit d'un pilier » remplit dans ce développement à la fois une fonction argumentative, comme aphorisme métaphorique justificatif, et une fonction de reformulation métaphorique, condensant dans un énoncé plus bref et dans une image l'idée des quatre vers qui précèdent ; les vers qui suivent continuent cette expolition, qui est l'expression formelle d'une insistance, d'une véhémence de la part du poète.

Dans d'autres cas, surtout dans la prose d'idées, le texte poursuit tout simplement, après l'aphorisme justificatif, la marche de son propos : par exemple, dans ce passage de la prose philosophique « Les Traducteurs » :

---

<sup>21</sup> Voir la définition de cette figure au chapitre 6 p. 327 n. 106.

<sup>22</sup> *Ch*, III, 4, Massin VIII, p. 634.

<sup>23</sup> *Ch*, III, 4, Massin VIII, p. 634.

Sortie ainsi de la source profonde, chaque idée du poète, une avec le mot, résume dans son microcosme l'élément entier du poète. Une goutte, c'est toute l'eau. De sorte que chaque détail de style, chaque terme, chaque vocable, chaque expression, chaque locution, chaque acception, chaque extension, chaque construction, chaque tournure, souvent la ponctuation même, est métaphysique<sup>24</sup>.

Par comparaison avec les deux exemples précédents, on voit ici combien l'insertion dans un développement qui, au lieu de reformuler, *progresses* (au moins formellement, ici grâce à la subordination consécutive « de sorte que »), exacerbe au contraire la valeur argumentative de l'aphorisme métaphorique.

Citons maintenant un cas où l'ellipse des étapes textuelles de l'argument d'analogie n'est pas si drastique qu'on l'a représentée plus haut. Un passage des *Misérables* explique pourquoi le gamin de Paris « n'a rien de mauvais dans le cœur » : « C'est qu'il a dans l'âme une perle, l'innocence ; et les perles ne se dissolvent pas dans la boue. Tant que l'homme est enfant, Dieu veut qu'il soit innocent<sup>25</sup> ». L'énoncé-argument (« les perles ne se dissolvent pas dans la boue ») est ici précédé, préparé, par un énoncé métaphorique (« il a dans l'âme une perle, l'innocence ») qui atténue beaucoup son isolement aphoristique. Cet énoncé préparateur est un état embryonnaire de la première étape textuelle de l'argument d'analogie, l'établissement de l'analogie ; embryonnaire, parce que l'analogie est seulement affirmée, sur le mode d'une identité métaphorique, sans être le moins du monde justifiée : il appartient au lecteur de cerner une assise motivationnelle implicite, mais facile à deviner (les sèmes /pur/, /rare/, /précieux/). Cette première étape présente, c'est tout le raisonnement (l'extension de l'analogie, la déduction d'une propriété de l'objet-thème à partir d'une propriété du phore) qui se trouve partiellement tiré de son invisibilité, de son occultation.

Dans le même esprit (mais avec un retour moins net à la structure textuelle de l'argument d'analogie), il arrive souvent que l'image qui fait le fond de l'aphorisme soit déjà mise en œuvre par des métaphores dans les phrases qui précèdent : nous en avons déjà vu quelques exemples. L'énoncé-argument est alors un moment, original par sa littéralité récupérée, d'un développement métaphorique, la précipitation (au sens chimique du terme) d'une image. C'était le cas dans le passage des « Traducteurs » cité ci-dessus : « Sortie ainsi de la source profonde, chaque idée du poète, une avec le mot, résume dans son microcosme l'élément entier du poète. Une goutte, c'est toute l'eau ». « La source profonde », « l'élément entier du poète », ces expressions métaphoriques mettent déjà en œuvre, plus ou moins discrètement, le schéma analogique qu'exploite ensuite l'aphorisme justificatif ; un même argument

---

<sup>24</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 375.

<sup>25</sup> *LM*, III, III, 1, Massin XI, p. 432.

d'analogie passe d'abord dans une argumentation métaphorique intrinsèque<sup>26</sup>, puis se trouve explicité dans un énoncé-argument. Exemple plus net encore, dans *William Shakespeare*, ces considérations sur certaines civilisations impropres aux semailles de l'esprit : « Carthage est dure. Sparte est froide. Ce sont deux républiques à fond de pierre. Donc pas de livres. L'éternel semeur qui ne se trompe jamais n'a pas ouvert sur ces terres ingrates sa main pleine de génies. On ne confie pas le froment à la roche<sup>27</sup> ». L'aphorisme final explicite la vérité littérale qui donne sens à des métaphores déjà argumentatives par elles-mêmes ; il la récapitule plus ou moins densément. C'est encore le cas dans ce passage des *Misérables* dont nous n'avons cité que la pointe, le passage où Tholomyès commente un de ses calembours :

Il ne faut pas que trop de stupeur accueille ce calembour tombé du ciel. Tout ce qui tombe de la sorte n'est pas nécessairement digne d'enthousiasme et de respect. Le calembour est la fiente de l'esprit qui vole. Le lazzi tombe n'importe où ; et l'esprit, après la ponte d'une bêtise, s'enfonce dans l'azur. Une tache blanchâtre qui s'aplatit sur le rocher n'empêche pas le condor de planer<sup>28</sup>.

Parfois l'aphorisme justificatif prolonge, comme dans les cas présentés ci-dessus, une métaphore déjà commencée, mais avec cette différence fondamentale qu'au lieu de former avec le développement métaphorique préalable un tout qui argumente une thèse non métaphorique, l'aphorisme est argumentatif par rapport à la métaphore même qu'il vient prolonger. Est-ce un cas à part, étranger au reste de la constellation ? Ou n'est-ce qu'un état radicalisé d'une logique déjà à l'œuvre dans les cas précédents ? L'énoncé bref, général, littéralement vrai, est bien un argument, et il est bien métaphorique par récupération ; mais le rôle argumentatif et la valeur métaphorique semblent s'être dissociés : c'est en son sens littéral que l'énoncé argumente, il n'est plus le support d'un argument d'analogie, il justifie littéralement la validité d'une image ; c'est par ce biais (donc de façon plus lointaine, indirecte, intermédiée) qu'il est récupéré métaphoriquement, comme fermeture d'une métaphore filée. Par exemple, au début du livre III, VII des *Misérables*, « Patron-Minette », Hugo développe la grande métaphore filée des mines de la civilisation (« le sol social est partout miné, tantôt pour le bien, tantôt pour le mal ») et il écrit :

Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière.

---

<sup>26</sup> Voir sur cette notion l'introduction du chapitre 9 p. 487.

<sup>27</sup> *WS*, III, I, 2, Massin XII, p. 296.

<sup>28</sup> *LM*, I, III, 7, Massin XI, p. 144.

Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente. Les volcans sont pleins d'une ombre capable de flamboiement. Toute lave commence par être nuit<sup>29</sup>.

Deux énoncés aphoristiques (« Les volcans sont pleins d'une ombre capable de flamboiement. Toute lave commence par être nuit ») servent ici d'arguments pour justifier une métaphore paradoxale : « Les ténèbres [...] n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion [...] et pour inonder le genre humain de lumière ». Cette belle image des ténèbres recelant la lumière, assez maniériste dans son antithèse, pouvait prêter le flanc au reproche de contradiction (comme si le romancier s'empêtrait dans des métaphores mal coordonnées). Hugo anticipe ce reproche et le réfute en précisant son image : les motifs indépendants et génériques du souterrain ténébreux et de la lumière engendrent par coalescence le motif plus précis du volcan. Les deux énoncés aphoristiques présentent, à travers ce motif, un cas réel validant l'image paradoxale : leur valeur argumentative vis-à-vis de la métaphore est celle de l'exemple. Tout cela est rendu possible par un premier énoncé hyper-généralisateur, qui élargit l'attention du lecteur aux occurrences littérales et non plus seulement métaphoriques des termes qu'il emploie (d'où ensuite la possibilité de rester sur le terrain littéral) : « Car dans les ténèbres sacrées il y a de la lumière latente », énoncé par rapport auquel les deux aphorismes prennent leur valeur (littérale) d'exemple, et par la médiation duquel ils prennent une valeur métaphorique. On retrouve à peu près le même cas de figure dans un passage de *William Shakespeare* qui défend le droit de l'écrivain à s'aventurer dans tous les domaines de la connaissance, et qui y trouve une raison de plus d'affirmer l'utilité fondamentale de l'écrivain :

Nulle région, dans la spéculation ou dans le fait, n'est fermée à l'esprit. Ici un horizon, là des ailes ; droit de planer.

Pour de certains êtres sublimes, planer c'est servir. Dans le désert pas une goutte d'eau, soif horrible, la misérable file des pèlerins en marche se traîne accablée ; tout à coup, à l'horizon, au-dessus d'un pli des sables, on aperçoit un gypaète qui plane, et toute la caravane crie : Il y a là une source<sup>30</sup> !

Ici encore, l'énoncé-argument (celui qui présente le cas du gypaète) justifie une métaphore. Il s'agissait dans le cas précédent de sauver deux métaphores de la contradiction en les unissant en une seule ; il s'agit ici d'étendre la validité d'une métaphore, celle de l'oiseau capable de voler en toute région du ciel, utile pour affirmer la capacité universelle de l'esprit (« Ici un horizon, là des ailes ; droit de planer » n'est au fond qu'une forme de plus d'aphorisme justificatif métaphorique, originale par son recours à la phrase nominale), en montrant qu'elle

---

<sup>29</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 531.

<sup>30</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 281.

n'est pas contradictoire avec une autre thèse importante sur l'esprit, celle de l'utilité de ses productions pour l'humanité : car « planer » semble une activité ayant sa fin en soi, ou ayant au mieux une fin pour le seul oiseau, et l'on pourrait donc fort bien en prolongeant l'analogie la retourner contre l'idée hugolienne de l'utilité de l'écrivain. Dans le cas précédent le risque de contradiction était interne à l'image, il existe dans ce nouveau cas entre l'image et le système d'idées qu'elle vient appuyer ; mais dans les deux cas, Hugo cherche à accroître la validité de sa modélisation. De nouveau la valeur argumentative de l'énoncé est celle de l'exemple ; de nouveau l'exemple se greffe sur un énoncé hyper-généralisateur, « Pour de certains êtres sublimes, planer c'est servir ». La nouveauté, par rapport au cas précédent, est bien sûr l'ampleur prise par l'énoncé-argument, qui s'écarte de la forme aphoristique comprise en un sens strict, qui tend vers l'anecdote, vers le fragment narratif et la scène, sans perdre cependant sa généralité.

Cette ampleur prise par l'énoncé-argument, cet écart par rapport à la forme aphoristique, sont en effet une dernière modalité de variation dont le modèle pur de l'aphorisme métaphorique justificatif est susceptible. L'énoncé bref, simple et synthétique d'une loi générale peut laisser la place à l'exploration descriptive et analytique d'un cas singulier, comme en cette fin de chapitre de *William Shakespeare* où Hugo récuse encore et toujours l'idée que la poésie serait moins belle pour être utile :

Non, l'utilité patriotique ou révolutionnaire n'ôte rien à la poésie. Avoir abrité sous ses escarpements ce serment redoutable de trois paysans d'où sort la Suisse libre, cela n'empêche pas l'immense Grütli d'être, à la nuit tombante, une haute masse d'ombre sereine pleine de troupeaux, où l'on entend d'innombrables clochettes invisibles tinter doucement sous le ciel clair du crépuscule<sup>31</sup>.

L'expansion textuelle, l'approfondissement du phore, répondent ici à la fois à un souci de précision modélisatrice et au désir de clore un chapitre, un livre et même l'une des trois grandes parties de l'essai sur une évocation hautement poétique. Dans les cas les plus émancipés du modèle pur, l'énoncé quitte la forme aphoristique pour celle de l'anecdote, comme on l'a vu plus haut avec l'image du gypaète, et comme on peut le voir encore en un autre passage du *William Shakespeare* : Hugo s'indigne de ce qu'« une plume fort autorisée » ait demandé aux poètes de « n'être bons à rien », et il ajoute :

L'écrivain qui a émis ces aphorismes est, à ce qu'on nous assure, un des hauts personnages du jour. Nous n'y faisons point d'objection. Les grandeurs ne diminuent pas les oreilles.

---

<sup>31</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 290.

Octave-Auguste, le matin de la bataille d'Actium, rencontra un âne que l'ânier appelait *Triumphus* ; ce *Triumphus* doué de la faculté de braire lui parut de bon augure ; Octave-Auguste gagna la bataille, se souvint de *Triumphus*, le fit sculpter en bronze et le mit au Capitole. Cela fit un âne capitolin, mais un âne<sup>32</sup>.

Cet exemple assez extraordinaire appelle plusieurs remarques. D'abord, la transformation de l'aphorisme en anecdote est ici complète, avec le récit au passé simple d'un fait singulier, et surtout historique<sup>33</sup>, si bien qu'on assiste à la métaphorisation et à la mobilisation argumentative d'un élément d'érudition : jeu avec le savoir dont Hugo est coutumier, nous le verrons<sup>34</sup>. Ensuite, on retrouve ici un cas où l'énoncé-argument a une valeur d'exemple par rapport à un énoncé hyper-généralisateur (« Les grandeurs ne diminuent pas les oreilles ») et justifie ainsi littéralement une métaphore : l'anecdote confirme la validité de l'image de l'âne en montrant qu'il n'y a pas d'incompatibilité absolue entre cet animal et une situation honorée. Mais il ne faut pas trop prendre au sérieux ici le geste argumentatif, qui vaut surtout par son contenu satirique : l'anecdote permet de préciser et de développer avec délice, raffinement et humour une injure bien sentie.

Ailleurs il y a expansion parce que l'aphorisme secrète tout un développement littéral qui le justifie (au fond c'est déjà ce qui arrive dans le passage sur l'âne *Triumphus*, où l'argument métaphorique se scinde en une généralité aphoristique et une anecdote littérale justificative). Nous citerons pour clore cette section un passage magnifique des « Génies appartenant au

---

<sup>32</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 288-289. Qui est ce « haut personnage » ? Relisons l'accusation hugolienne : « Il y a quelques années, “une plume fort autorisée”, comme on dit en patois académique et officiel, écrivait ceci : – “Le plus grand service que puissent nous rendre les poètes, c'est de n'être bons à rien. Nous ne leur demandons pas autre chose.” » (II, VI, 5, Massin XII, p. 288) « Inutile de dire que nous n'avons pas identifié l'auteur de ce décret radical », écrit Guy Rosa dans une note de son édition en ligne de *William Shakespeare* ([http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition_annot%C3%A9e.htm), page consultée le 25 mai 2020). On peut se demander si ce n'est pas Théophile Gautier qui est visé. Certes, il y avait plus de « quelques années », trente ans exactement, que Gautier avait écrit dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* [1834] : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien : tout ce qui est utile est laid » (Paris, Honoré Champion, 2011, p. 102). À l'époque où Hugo écrit *William Shakespeare*, Gautier est ami avec la princesse Mathilde, il est honoré par le Second Empire : « un des hauts personnages du jour » ; Hugo a des raisons de lui en vouloir. Si c'est bien ce vieil ami qu'il vise, il est moins diplomatique que ne le dit Jean-Marc Hovasse (*Victor Hugo*, t. 2 : *Pendant l'exil I (1851-1864)*, Paris, Fayard, 2008, p. 843-844 sur *William Shakespeare* répondant aux partisans de l'art pour l'art).

<sup>33</sup> Hugo utilise (avec une inexactitude sur le nom de l'âne) une anecdote qu'il a pu lire soit directement chez Suétone (*Vie d'Auguste*, XCVI) soit dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire à l'article « AUGURE » : « Suétone rapporte qu'Octave, surnommé *Auguste*, eut la faiblesse de croire qu'un poisson qui sortait hors de la mer sur le rivage d'Actium lui présageait le gain de la bataille. Il ajoute qu'ayant ensuite rencontré un ânier, il lui demanda le nom de son âne, et que l'ânier lui ayant répondu que son âne s'appelait *Nicolas*, qui signifie *vainqueur des peuples*, Octave ne douta plus de la victoire ; et qu'ensuite il fit ériger des statues d'airain à l'ânier, à l'âne, et au poisson sautant. Il assure même que ces statues furent placées dans le Capitole » (chez Suétone, en réalité, l'âne s'appelle *Nicon*). Sources identifiées par Guy Rosa, voir la note sur ce passage dans son édition en ligne de *William Shakespeare*, [http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition_annot%C3%A9e.htm), page consultée le 25 mai 2020.

<sup>34</sup> Voir le chapitre 13 p. 775, 778 et 801-802, et le chapitre 14 p. 816-832 (métaphorisation des citations) et p. 833-839 (métaphorisation des faits historiques, sur laquelle nous anticipons ici).

peuple », frappant à la fois par la façon dont il multiplie les aphorismes justificatifs et parce que, une fois n'est pas coutume, Hugo se livre à cette argumentation interne qu'impliquent théoriquement les deux étapes de l'argument d'analogie : il s'y livre pour l'introduction du trait phorique décisif, en quoi nous avons vu que consistait l'aphorisme justificatif. Hugo vient d'expliquer que certains génies sont des ouragans qui « renouvelle[nt] par extermination », et que « Ces violences salubres se nomment en météorologie orages et en politique révolutions » :

*Il y a des inondations fécondantes ; le Nil en est une. Luther en est une autre.*

*Les orages font de l'équilibre.*

Pour le savant vrai, pour l'observateur qui approfondit l'observation, il est certain qu'il y a pour la nature des heures de souffrance latente, par suite d'on ne sait quel alanguissement du climat ou de la saison, la mystérieuse distribution de vie universelle s'est faite inégalement, l'harmonie s'est peu à peu rompue presque léthargiquement, il y a trop ici et pas assez là, les énergies accablées agonisent en silence, la stagnation s'étale là-dessus, commencement tranquille de chaos. *Une tempête est un rappel à l'ordre.*

La pensée orage rend de ces services. Isaïe, Juvénal, Dante, sont de grands vents<sup>35</sup>.

Il y a ici une espèce de schizophrénie du propos qui concerne tantôt certains génies, tantôt les révolutions : cette schizophrénie cesse d'en être une lorsqu'on comprend que pour Hugo les génies en question sont des forces révolutionnaires, des dépendances du phénomène révolution. Les trois aphorismes visent à justifier la violence révolutionnaire, ordinairement blâmée : nous anticipons ici une étude que nous mènerons à la fin du chapitre 9 (voir p. 552-554). La justification consiste à souligner l'apport salutaire de la violence révolutionnaire – d'où le long troisième paragraphe littéral qui appuie le deuxième aphorisme, expliquant comment les orages, et donc analogiquement les révolutions, « font de l'équilibre ». Mais l'intéressant est que, comme dans le cas de l'aurore audacieuse et de la terre souffrante (voir ci-dessus p. 442-443), le propos littéral sur le comparant récupère métaphoriquement des éléments qui appartiennent au comparé : la nature a « des heures de *souffrance* latente », la « distribution de *vie* universelle s'est faite *inégalement* », « les énergies accablées *agonisent* en silence », bref on voit l'inégalité sociale se peindre à travers le phénomène climatique ; la modélisation s'explique dans des métaphores internes à l'image, qui livrent une représentation mythifiée de la nature.

### **La parabole justificative**

Au chapitre II, 11 de *Napoléon le Petit*, Hugo envisage une objection possible à son réquisitoire contre Napoléon III : « n'allez-vous pas un peu loin ? n'êtes-vous pas injuste ?

---

<sup>35</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446. Je souligne les trois aphorismes.

concédez-lui quelque chose. N'a-t-il pas dans une certaine mesure "fait du socialisme" ? ». Le pamphlétaire répond à cette objection de la manière suivante : ce prétendu socialisme, écrit-il,

vous seriez simple d'en attribuer le mérite à M. Bonaparte. Ce n'est pas lui qui fait du socialisme, c'est le temps.

Un homme nage contre un courant rapide ; il lutte avec des efforts inouïs, il frappe le flot du poing, du front, de l'épaule et du genou. Vous dites : il remontera. Un moment après, vous le regardez, il a descendu. Il est beaucoup plus bas dans le fleuve qu'il n'était au point de départ. Sans le savoir et sans s'en douter, à chaque effort qu'il fait, il perd du terrain. Il s'imagine qu'il remonte, et il descend toujours. Il croit avancer et il recule. Crédit foncier, comme vous dites, abaissement de la rente, comme vous dites, M. Bonaparte a déjà fait plusieurs de ces décrets que vous voulez bien qualifier de socialistes, et il en fera encore. M. Changarnier eût triomphé au lieu de M. Bonaparte, qu'il en eût fait. Henri V reviendrait demain, qu'il en ferait. L'empereur d'Autriche en fait en Galicie et l'empereur Nicolas en Lithuanie. En somme et après tout, qu'est-ce que cela prouve ? que ce courant qui s'appelle Révolution est plus fort que ce nageur qui s'appelle Despotisme<sup>36</sup>.

On a là une seconde forme d'argument métaphorique qui est à bien des égards le symétrique antithétique de l'aphorisme justificatif, et que nous appellerons *parabole justificative*. Elle n'est rien de plus, en réalité, que l'utilisation argumentative de la parabole, qui admet d'autres usages dans notre corpus<sup>37</sup>. Comme l'aphorisme justificatif, elle évoque le phore littéralement et dans une apparente digression ; mais sa digressivité est exacerbée, alors que celle de l'aphorisme, nous l'avons vu, est immédiatement réduite. Cette digressivité exacerbée tient à un premier trait formel par lequel la parabole s'oppose à l'aphorisme justificatif : sa longueur – variable et relative certes, mais la parabole prend le temps de s'étendre sur le phore, de déployer la modélisation qu'il fournit de la réalité-thème. La longueur a pour conséquence un deuxième trait formel qui oppose la parabole à l'aphorisme : un écart si prolongé crée l'attente du retour, du raccord au propos de départ, à savoir, quand la parabole est justificative, un retour à la thèse et à son argumentation dans des termes qui lui sont propres et littéraux. De sorte que là où la dynamique du texte, pour l'aphorisme, va de la thèse à l'argument métaphorique, pour la parabole, la dynamique va de l'argument métaphorique à la thèse. Cela correspond au mouvement caractéristique de la parabole : narration ou description allégorique, puis interprétation. Ce n'est pas à dire pourtant que Hugo applique toujours

---

<sup>36</sup> *N le P*, II, 11, Massin VIII, p. 445, pour cette citation et la précédente.

<sup>37</sup> Nous étudierons au chapitre 12 (p. 755-757) la parabole du scarabée rêve dévorant le rêveur hanneton dans « *Promontorium Somnii* » : on pourrait envisager qu'elle ait une fonction argumentative (elle argumenterait la prescription de prudence donnée par Hugo : « il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger », Massin XII, p. 465) mais en réalité elle me paraît plutôt illustrative, – suivant immédiatement la phrase « Un cerveau peut être rongé par une chimère » (Massin XII, p. 465), elle montre comment se passe, à quoi ressemble, cette dévoration. Et quelle prudence pourrait bien argumenter la situation du hanneton décati, qui n'avait nul moyen d'éviter ce qui lui arrive ? Une autre parabole encore, le lever du soleil gloire sur le génie méconnu (« *Promontorium Somnii* » toujours), pas vraiment argumentative elle non plus, sera étudiée au chapitre 13 (p. 773-774).

rigoureusement ce schéma : dans les paraboles justificatives, plus que dans les autres paraboles, l'étape de l'interprétation tend à être éludée, rendue elliptique et condensée, ou du moins sophistiquée, par l'usage de métaphores.

Ainsi, dans l'exemple cité ci-dessus, on voit que Hugo revient à la question politique sans marquer aucun lien ni syntaxique ni sémantique avec la scène du nageur qui vient de l'occuper pendant quelques phrases : « Crédit foncier, comme vous dites, abaissement de la rente, comme vous dites, M. Bonaparte a déjà fait plusieurs de ces décrets, etc. » On pourrait croire l'image déjà oubliée, si le raccord attendu de l'image au propos, dégageant l'apport de la première au second, ne venait se faire comme *in extremis* en conclusion du paragraphe, et avec une condensation qui réduit la parabole en métaphore : « En somme et après tout, qu'est-ce que cela prouve ? que ce courant qui s'appelle Révolution est plus fort que ce nageur qui s'appelle Despotisme ». La métaphore condense les deux étapes qui constituent souvent le moment interprétatif des paraboles, le décryptage (*le courant, c'est la Révolution, etc.*) et la conclusion-traduction de l'image (*la Révolution est plus forte que le despotisme*).

Une autre parabole justificative de *Napoléon le Petit* présente à la fois une rupture digressive plus spectaculaire, un développement plus ample, et un raccord plus elliptique encore que ce premier exemple. Au premier chapitre du livre VI, intitulé « L'Absolution – Les 7 500 000 voix », Hugo se suscite une nouvelle objection :

On nous dit : Vous n'y songez pas ! tous ces faits que vous appelez crimes sont désormais des « faits accomplis », et par conséquent respectables ; tout cela est accepté, tout cela est adopté, tout cela est légitimé, tout cela est couvert, tout cela est absous.

Accepté ! adopté ! légitimé ! couvert ! absous ! par quoi ?

– Par un vote.

– Quel vote ?

– Les sept millions cinq cent mille voix !

– En effet. Il y a eu plébiscite, et vote, et 7,500,000 oui. Parlons-en<sup>38</sup>.

De façon un instant déconcertante et rapidement amusante, après ce « parlons-en » qui clôt le chapitre 1, un nouveau chapitre s'ouvre, intitulé « La Diligence », et qui consiste dans le récit suivant :

Un brigand arrête une diligence au coin d'un bois.

Il est à la tête d'une bande déterminée.

Les voyageurs sont plus nombreux, mais ils sont séparés, désunis, parqués dans des compartiments, à moitié endormis, surpris au milieu de la nuit, saisis à l'improviste et sans armes.

Le brigand leur ordonne de descendre, de ne pas jeter un cri, de ne pas souffler mot et de se coucher la face contre terre.

Quelques-uns résistent, il leur brûle la cervelle.

---

<sup>38</sup> *N le P*, VI, 1, Massin VIII, p. 493.

Les autres obéissent et se couchent sur le pavé, muets, immobiles, terrifiés, pêle-mêle avec les morts et pareils aux morts.

Le brigand, pendant que ses complices leur tiennent le pied sur les reins et le pistolet sur la tempe, fouille leurs poches, force leurs malles et leur prend tout ce qu'ils ont de précieux. Les poches vidées, les malles pillées, le coup d'État fini, il leur dit :

« – Maintenant, afin de me mettre en règle avec la justice, j'ai écrit sur un papier que vous reconnaissez que tout ce que je vous ai pris m'appartenait et que vous me le concédez de votre plein gré. J'entends que ceci soit votre avis. On va vous mettre à chacun une plume dans la main, et, sans dire un mot, sans faire un geste, sans quitter l'attitude où vous êtes... »

Le ventre contre terre, la face dans la boue...

«...Vous étendez le bras droit et vous signerez tous ce papier. Si quelqu'un bouge ou parle, voici la gueule de mon pistolet. Du reste, vous êtes libres. » Les voyageurs étendent le bras et signent. Cela fait, le brigand relève la tête et dit :

– J'ai sept millions cinq cent mille voix<sup>39</sup>.

Ainsi se termine le chapitre 2 ; le chapitre 3, intitulé « Examen du vote » et où Hugo revient à son propos de départ, s'ouvre sur la phrase suivante qui fait le raccord : « M. Louis Bonaparte est président de cette diligence ». Raccord qui à nouveau condense dans une métaphore le moment interprétatif de la parabole, mais aussi l'élude en grande partie. Un unique élément de décryptage, le plus important, est donné par la métaphore (= *le chef des brigands de la parabole, c'est Louis Bonaparte*) ; la conclusion-traduction de l'image n'est pas explicitée ; Hugo dès la phrase suivante, qui est déjà un nouveau paragraphe, reprend son propos politique littéral (« Rappelons quelques principes. / Pour qu'un scrutin politique soit valable, il faut trois conditions absolues... »), sans plus de transition, sans plus s'occuper de sa parabole. Cette dernière n'est pas absolument oubliée, Hugo y renvoie un peu plus loin, sous la rubrique de son argumentation littérale qu'elle illustre plus spécialement : « Quelle a été la liberté du vote du 20 décembre, nous venons de le dire ; nous avons exprimé cette liberté par une image frappante d'évidence. Nous pourrions nous dispenser d'y rien ajouter<sup>40</sup> ». Mais ces deux phrases, qui donnent *a posteriori* place et sens dans une argumentation d'ensemble à un îlot parabolique en rupture marquée avec son encadrement textuel immédiat, commentent en même temps ce choix de la rupture, ce refus de l'interprétation qui ferait transition : « image frappante d'évidence », « nous pourrions nous dispenser d'y rien ajouter », la parabole justificative argumente d'elle-même, et c'est lui laisser toute sa force que de laisser sa signification s'imposer au lecteur, sans explicitation herméneutique superflue. Cette quasi-autonomie sémantique de la parabole, qui accentue son caractère digressif, est toutefois compensée par certaines ruptures de l'isotopie allégorique dans le récit lui-même, deux en réalité, deux accrocs dans la cohérence diégétique qui rappellent plaisamment ce que l'histoire de la

---

<sup>39</sup> *N le P*, VI, 2, Massin VIII, p. 493.

<sup>40</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 494.

diligence symbolise : « les poches vidées, les malles pillées, *le coup d'État fini* », où la juxtaposition des participiales circonstancielles marque l'équivalence métaphorique ; et le dernier mot du brigand, « J'ai sept millions cinq cent mille voix », où la réalité-thème vient trouer le voile du phore. Cette façon (métaphorique) de décrypter déjà et de l'intérieur l'allégorie assaisonne la parabole tragique d'un peu d'humour – ce même humour qui rend savoureuse aussi la phrase de raccord : « M. Louis Bonaparte est le président de cette diligence ».

La dernière parabole justificative de *Napoléon le Petit*, qui est en réalité la première dans l'ordre de lecture, est intéressante au contraire par le développement spectaculaire, en tous les sens du terme, qu'elle donne à l'étape du raccord, sans pour autant le mettre en œuvre sur le mode sagement interprétatif qui caractérise la parabole idéale-typique. Au chapitre I, 4, intitulé « On se réveillera », Hugo oppose la parabole suivante à ceux qui pensent (et espèrent bien) que le peuple ne relèvera jamais la tête sous le joug nouveau :

Nous sommes en Russie. La Néva est prise. On bâtit des maisons dessus ; de lourds chariots lui marchent sur le dos. Ce n'est plus de l'eau, c'est de la roche. Les passants vont et viennent sur ce marbre qui a été un fleuve. On improvise une ville, on trace des rues, on ouvre des boutiques, on vend, on achète, on boit, on mange, on dort ; on allume du feu sur cette eau. On peut tout se permettre. Ne craignez rien, faites ce qu'il vous plaira, riez, dansez, c'est plus solide que la terre ferme. Vraiment, cela sonne sous le pied comme du granit. Vive l'hiver ! vive la glace ! en voilà pour l'éternité. Et regardez le ciel, est-il jour ? est-il nuit ? Une lueur blafarde et blême se traîne sur la neige ; on dirait que le soleil meurt<sup>41</sup>.

Le gel de la Néva, qui permet de construire une ville sur le fleuve, allégorise la passivité du peuple, sur laquelle Napoléon III peut asseoir son régime ; l'argumentation analogique de Hugo va évidemment consister à rappeler qu'un gel est toujours suivi d'un dégel ; nous reviendrons plus loin sur ce que le choix de ce comparant doit à une stratégie de réfutation analogique (voir p. 479-480). Soulignons pour l'instant les choix d'écriture, communs pour la plupart aux deux exemples précédents, qui accentuent la digressivité de la parabole : la brusquerie, la liberté, la simplicité avec laquelle Hugo s'écarte de son propos sans précautions ni explications qui ménageraient le lecteur ; le changement de paragraphe (de chapitre pour la parabole de la diligence) ; l'usage souverain d'un présent d'hypothèse (« Un homme nage contre un courant rapide », « Un brigand arrête une diligence au coin d'un bois », « Nous sommes en Russie ») pour ouvrir d'autorité l'espace d'un nouveau propos. Une scène assez sommaire dans la parabole du nageur, un véritable récit dans la parabole de la diligence, ici un tableau en mouvement, brossé à traits rapides, d'une grande intensité descriptive et presque narrative ; tableau laissé longtemps à son autonomie d'évocation visuelle, puisque si le lecteur

---

<sup>41</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 422.

devine déjà la portée allégorique, rien ne la signale encore dans le texte. Une attente et un suspense s'installent, appesantis par l'ambiance de désespérance tragique qui s'exprime dans le paysage : « Vive l'hiver ! vive la glace ! en voilà pour l'éternité. Et regardez le ciel, est-il jour ? est-il nuit ? Une lueur blafarde et blême se traîne sur la neige ; on dirait que le soleil meurt ». Attente beaucoup plus forte que dans les deux exemples précédents : on attend ici non seulement l'étape interprétative de la parabole, sa captation argumentative, le raccord et le retour au propos littéral, mais encore un complément d'image, Hugo ne pouvant rester sur ce motif affligeant du gel.

Le paragraphe suivant répond magnifiquement à toutes ces attentes. Il réunit en un seul moment textuel toutes ces étapes restantes, qu'une mise en œuvre plus « sage » de la parabole aurait distinguées ; il les réunit par la vertu de la fusion métaphorique :

Non, tu ne meurs pas, liberté ! Un de ces jours, au moment où on s'y attendra le moins, à l'heure même où l'on t'aura le plus profondément oubliée, tu te lèveras ! – ô éblouissement ! on verra tout à coup ta face d'astre sortir de terre et resplendir à l'horizon. Sur toute cette neige, sur toute cette glace, sur cette plaine dure et blanche, sur cette eau devenue bloc, sur tout cet infâme hiver, tu lanceras ta flèche d'or, ton ardent et éclatant rayon ! la lumière, la chaleur, la vie ! – Et alors, écoutez ! entendez-vous ce bruit sourd ? entendez-vous ce craquement profond et formidable ? c'est la débâcle ! c'est la Néva qui s'écroule ! c'est le fleuve qui reprend son cours ! c'est l'eau vivante, joyeuse et terrible qui soulève la glace hideuse et morte et qui la brise ! C'était du granit, disiez-vous ; voyez, cela se fend comme une vitre ! c'est la débâcle, vous dis-je ! c'est la vérité qui revient, c'est le progrès qui recommence, c'est l'humanité qui se remet en marche et qui charrie, entraîne, arrache, emporte, heurte, mêle, écrase et noie dans ses flots, comme les pauvres misérables meubles d'une mesure, non seulement l'empire tout neuf de Louis Bonaparte, mais toutes les constructions et toutes les œuvres de l'antique despotisme éternel ! Regardez passer tout cela. Cela disparaît à jamais. Vous ne le reverrez plus. Ce livre à demi submergé, c'est le vieux code d'iniquité ! Ce tréteau qui s'engloutit, c'est le trône ! cet autre tréteau qui s'en va, c'est l'échafaud<sup>42</sup> !

Le décryptage de l'allégorie s'effectue par amalgame de l'image modélisante et de l'objet modélisé : amalgame du soleil et de la liberté, du fleuve et du peuple, des constructions et de l'empire. L'entretissage systématique et prolongé des deux isotopies, le passage continu de l'une à l'autre à travers toutes les associations syntaxiques possibles, procure le spectacle d'une réalité double, à la fois histoire politique et paysage symbolique, se métamorphosant sans cesse l'une en l'autre, l'une par l'autre. Tantôt des adjectifs, en personnifiant l'eau, la tirent vers le peuple, son équivalent politique (« c'est l'eau vivante, joyeuse et terrible qui soulève la glace hideuse et morte et qui la brise »), tantôt des verbes ramènent au contraire le peuple à l'état de fleuve impétueux (« c'est l'humanité qui se remet en marche et qui charrie, entraîne, arrache, emporte, heurte, mêle, écrase et noie dans ses flots... ») ; tantôt encore, par

---

<sup>42</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 422.

un art du raccourci ou de la coïncidence admirable, des accessoires-symboles de la réalité politique se trouvent littéralement, matériellement insérés dans le paysage allégorique : « Ce livre à demi submergé, c'est le vieux code d'iniquité ! Ce tréteau qui s'engloutit, c'est le trône ! cet autre tréteau qui s'en va, c'est l'échafaud ! ». Et avec le double passage de l'allégorie à la métaphore et du désespoir au triomphe, l'écriture hugolienne se transforme : de scénique et quasi narrative, elle devient mythologique et hymnique<sup>43</sup> : elle personnifie la liberté-soleil par l'adresse et l'apostrophe, et grâce à certains motifs (« ta face d'astre », « tu lanceras ta flèche d'or ») elle lui donne le visage métaphorique supplémentaire d'une déesse ; elle exalte cette déesse et exulte de sa victoire anticipée (« ô éblouissement ! » et autres exclamations) à la manière d'un hymne d'espoir.

La valeur argumentative de ces paraboles n'est pas séparable d'une autre valeur que toute modélisation métaphorique possède toujours plus ou moins, mais qu'accentue ici ce déploiement du modèle qui caractérise la parabole : une valeur explicative, ou en tout cas cognitive, l'analogie offrant une meilleure connaissance de la réalité-thème. Dans le premier exemple cité, l'argumentation passe par l'explication. « Ce n'est pas [Napoléon III] qui fait du socialisme, c'est le temps » : Hugo pose là sur une situation un diagnostic difficile à admettre, paradoxal au sens étymologique du terme : qui ne correspond pas à l'apparence et au bon sens les plus immédiats (*c'est bien Napoléon III qui a pris ces mesures, et comment le temps qui n'est pas un agent concret pourrait-il « faire » quoi que ce soit ?*). Grâce à la parabole du nageur, Hugo éclaire ce qu'on pourrait appeler les entrailles de la réalité (la structure ou le fonctionnement interne de la situation sous les apparences, l'interaction des forces et des causalités en jeu) par une modélisation qui justifie le diagnostic, – qui en éclaire et en précise aussi le sens. En somme, ce qui est expliqué, c'est tout ensemble la situation, le sens du jugement qu'on pose sur elle, l'adéquation de ce jugement avec elle. Dans le deuxième exemple cité, l'image éclaire, par transposition fidèle et minutieuse, le degré de violence utilisé par Louis Bonaparte pour obtenir ses 7 500 000 suffrages, un degré de violence qui retire toute valeur au vote. Il s'agit pour Hugo de remédier à l'insuffisance perceptive qui assourdit l'atrocité du coup d'État<sup>44</sup> – parce que des meurtres ordonnés par le pouvoir, ayant passé par toute la hiérarchie exécutive légale, ayant fait dans la rue tant de victimes que cela

---

<sup>43</sup> Sur le scénique et le narratif dans les métaphores hugoliennes, voir le chapitre 12 p. 738-739, p. 747-753 et p. 753 sqq. ; sur le mythologique ou le fabuleux des métaphores hugoliennes, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 144-158 (« Une mythologie verbale »), et de nouveau notre chapitre 12, p. 720-733 ; sur l'hymnique, voir le chapitre 11 p. 618-642.

<sup>44</sup> Sur cette fonction des métaphores, voir aussi le chapitre 9 p. 488-508.

en devient abstrait, énièmes victimes d'ailleurs de secousses politiques dans l'histoire récente (on commence à s'y habituer), des gens qu'on ne connaît pas, des morts qu'on n'a pas vus, des chiffres qu'on lit dans le journal, tout cela frappe moins les sens qu'une attaque de diligence bien théâtrale, où des faits de même nature sont seulement plus condensés, plus resserrés dans leur texture, plus directement visibles. D'autre part, bien qu'employée dans une perspective précise (la question de la validité du scrutin), la parabole prend une valeur explicative plus large, totale, comme reconstitution complète (quoique simplifiée et à échelle réduite) des événements, de leur enchaînement, de leur logique : le mobile de l'attentat y apparaît (piller les coffres), la raison de la faiblesse de réaction des attaqués (ils « sont plus nombreux, mais ils sont séparés, désunis, parqués dans des compartiments, à moitié endormis, surpris au milieu de la nuit, saisis à l'improviste et sans armes ») et la grotesque imposture du plébiscite, sa motivation cynique (« afin de me mettre en règle avec la justice »), son caractère de mascarade (« Du reste, vous êtes libres »).

Une dizaine d'années après *Napoléon le Petit*, reprenant et terminant *Les Misérables*, Hugo renoue avec l'usage argumentatif de la parabole dans un chapitre célèbre du roman, le chapitre I, II, 8, « L'Onde et l'Ombre ». Le narrateur vient d'expliquer au chapitre 7 comment Valjean s'est empli de haine contre la société pendant ses dix-neuf années de bagne ; le chapitre 8 assimile le forçat à un homme tombé à la mer, que le navire de la société abandonne à son triste sort, qui résiste un moment puis est entraîné vers les profondeurs et la noyade. Cette parabole radicalise plusieurs traits que nous avons déjà observés dans les exemples de *Napoléon le Petit*. D'abord, comme pour la parabole de la diligence, la rupture digressive est exacerbée par l'ouverture d'un chapitre à part. Le chapitre précédent se terminait par un constat sur Jean Valjean : « À sa sortie du bagne, il y avait dix-neuf ans qu'il n'avait versé une larme<sup>45</sup> » ; le nouveau chapitre commence directement par une exclamation qui est presque du discours direct dans la diégèse parabolique :

Un homme à la mer !

Qu'importe ! le navire ne s'arrête pas. Le vent souffle, ce sombre navire-là a une route qu'il est forcé de continuer. Il passe.

L'homme disparaît, puis reparaît, il plonge et remonte à la surface, il appelle, il tend les bras, on ne l'entend pas. Le navire, frissonnant sous l'ouragan, est tout à sa manœuvre ; les matelots et les passagers ne voient même plus l'homme submergé ; sa misérable tête n'est qu'un point dans l'énormité des vagues<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 115.

<sup>46</sup> *LM*, I, II, 8, Massin XI, p. 116.

Avec l'exclamation initiale, le narrateur endosse le rôle (au sens théâtral) d'un homme à bord du navire, ce qui est une façon de donner vie à son image<sup>47</sup> ; mais tragiquement, le cri n'est pas poussé par les marins eux-mêmes et ne parvient pas à se faire écouter d'eux. Un récit se développe au présent, avec beaucoup plus d'ampleur, d'abondance descriptive que dans les exemples de *Napoléon le Petit* (en nombre de mots, « L'Onde et l'Ombre » est une fois et demie plus long que la parabole de la Néva qui était la plus longue du pamphlet) : Hugo cherche à rendre compte pleinement d'une expérience de mort inévitable<sup>48</sup>, il dit à la fois l'angoisse de voir disparaître le navire, le spectacle désespérant du ciel inutile, le passage du temps (« La nuit descend, voilà des heures qu'il nage »), et surtout la violence de la mer, sur laquelle il revient plusieurs fois. Une autre différence notable avec les exemples de 1852 est la modalité assez traditionnelle du raccord avec le propos littéral, qui a lieu à la fin du chapitre même (et non au chapitre suivant comme pour la parabole de la diligence) :

Ô marche implacable des sociétés humaines ! Pertes d'hommes et d'âmes chemin faisant ! Océan où tombe tout ce que laisse tomber la loi ! Disparition sinistre du secours ! Ô mort morale !

La mer, c'est l'inexorable nuit sociale où la pénalité jette ses damnés. La mer, c'est l'immense misère.

L'âme, à vau-l'eau dans ce gouffre, peut devenir un cadavre. Qui la ressuscitera<sup>49</sup> ?

Le raccord ici n'est pas elliptique. Il combine le décryptage le plus littéral (« La mer, c'est l'immense misère ») et le décryptage condensé en métaphore, qui reste premier, dès les exclamations (« *marche* implacable des sociétés humaines », « *océan* où *tombe* tout ce que laisse *tomber* la loi », « *mort* morale »). L'ellipse est chassée par l'effusion lyrique (comme dans le complément-décryptage de la parabole de la Néva) mais aussi par le souci de dégager précisément toute la signification de l'image. Car la mer représente un ensemble vaste et pluriel de réalités sociales : la pénalité, mais aussi plus largement la misère. Enfin, on peut se demander quelle est la conclusion argumentative de cette parabole, car le raccord ne l'explique pas. Pourtant la parabole est bien argumentative, mais de façon plus diffuse et aussi plus complexe que les exemples de *Napoléon le Petit*. Plus complexe parce que plusieurs choses sont argumentées ou justifiées, – les mêmes que dans le chapitre précédent du roman :

---

<sup>47</sup> Sur cette manière théâtrale de donner vie à l'image, voir le chapitre 12 p. 761-764.

<sup>48</sup> Exactement comme, beaucoup plus loin dans le roman, au chapitre V, III, 5, il montrera sur deux longs paragraphes un homme absorbé par des sables mouvants : comparaison pour expliquer ce que Valjean s'apprête à vivre dans l'égout lorsqu'il rencontre un fontis. La parenté, l'écho entre ce passage et « L'Onde et l'Ombre » sont manifestes. Aucune épreuve n'est épargnée à Jean Valjean dans son parcours d'héroïsme-sainteté, et la noyade qu'il avait d'abord vécue métaphoriquement, noyade dans l'hostilité sociale, il doit finir par l'affronter littéralement, noyade dans la boue la plus réelle, de façon à représenter pleinement l'âme triomphant de l'engloutissement matériel.

<sup>49</sup> *LM*, I, II, 8, Massin XI, p. 117.

**a)** La société est responsable de la « mort morale » de certains de ses membres ; **b)** il n’y a aucunement de leur faute à eux. Le chapitre 7 prouvait bien la première de ces thèses, mais elle en confiait en partie le soin à Valjean, qui se faisait juge de la société, la reconnaissait coupable envers lui et la condamnait à sa haine ; du coup la haine pouvait toujours lui être reprochée comme volontaire ; « L’Onde et l’Ombre » parachève la justification du forçat en présentant sa « mort morale » comme involontaire, – l’homme a lutté de toutes ses forces avant de se laisser aller à la noyade. La parabole, ici encore, fait servir l’explication à l’argumentation. Elle éclaire encore les entrailles de la réalité en montrant les souffrances intolérables par lesquelles doivent passer forçats et misérables, et ainsi elle argumente une thèse supplémentaire : **c)** il est inhumain de les abandonner à un sort pareil, il faut donc agir, rendre la société plus fraternelle. Ici revient, avec un rôle phénoménologique, l’écriture poétique et surnaturalisante que nous avons constatée dans le deuxième moment de la parabole de la Néva. Des métaphores internes à l’image disent l’horreur de la noyade et laissent percer des éléments du comparé, à savoir l’hostilité implacable de la société pour le forçat ou le misérable :

Il est dans l’eau *monstrueuse*. Il n’a plus sous les pieds que de la fuite et de l’écroulement. Les flots déchirés et déchiquetés par le vent *l’environnent hideusement*, les roulis de l’abîme l’emportent, tous les *haillons* de l’eau *s’agitent* autour de sa tête, une *populace* de vagues *crache* sur lui, de confuses ouvertures *le dévorent* à demi ; chaque fois qu’il enfonce, il entrevoit des précipices pleins de nuit ; d’affreuses végétations inconnues *le saisissent*, *lui nouent les pieds*, *le tirent à elles* ; il sent qu’il devient abîme, il fait partie de l’écume, les flots *se le jettent* de l’un à l’autre, il boit l’amertume, l’océan *lâche s’acharne* à le noyer, l’énormité *joue* avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit *de la haine*<sup>50</sup>.

Pour cette thèse **c)**, la parabole constitue déjà ce que nous appellerons dans le prochain chapitre de l’argumentation métaphorique intrinsèque, car l’affirmation argumentée reste implicite ou indistincte des images mêmes qui l’appuient, tandis que les thèses **a)** et **b)** sont plusieurs fois explicitées dans le chapitre précédent du roman (« Il faut bien que la société regarde ces choses, puisque c’est elle qui les fait<sup>51</sup> »). D’ailleurs, « L’Onde et l’Ombre » se rattache à une constellation thématique que nous étudierons justement dans le prochain chapitre : des images de mer, de nuit et d’hiver pour une phénoménologie de la misère<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *LM*, I, II, 8, Massin XI, p. 116. Je souligne les métaphores internes à l’image qui font percer l’hostilité sociale.

<sup>51</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 111.

<sup>52</sup> Voir le chapitre 9 p. 524-536. Ici on notera comment le décryptage de l’image marine conduit à une nouvelle image, de nuit cette fois, par un mouvement comme de Charybde en Scylla : « La mer, c’est l’inexorable *nuit* sociale où la pénalité jette ses damnés ». (À propos de « ses damnés », nous verrons au chapitre 9 p. 532 que le complexe mer-nuit-hiver constitue en quelque sorte une vision hugolienne personnelle de l’enfer, de cet enfer métaphorique qu’est la misère.) L’onde et l’ombre sont sœurs chez Hugo au moins depuis le poème « *Oceano Nox* » dans *Les Rayons et les Ombres* (1840) ; ici non seulement elles sont associées par le titre du chapitre, mais

Enfin, la parabole du noyé argumente une dernière chose, pas tout à fait une thèse, mais l'angoisse qui s'attache à une question : pour l'âme que la pénalité ou la misère a broyée, y a-t-il une régénération possible ? Déjà au chapitre I, II, 7 le narrateur marquait la probabilité de la réponse négative<sup>53</sup>. « L'Onde et l'Ombre », avec l'image de la noyade et de la « mort morale », paraît faire de la régénération une impossibilité : il faudrait une résurrection, une sortie des lois de la nature. Cependant l'interrogation finale du chapitre, « Qui la ressuscitera ? », ménage une ouverture à l'impossible. Tout le roman va montrer la possibilité éclatante d'une résurrection morale. Du coup, rétrospectivement, le dernier sens de la parabole se modifie légèrement, non plus réfutation de cette possibilité, mais mise en valeur de son caractère paradoxal et merveilleux : triomphe de l'âme, qui est une signification métaphysique fondamentale des *Misérables*. Ce retournement triomphant, nous le retrouverons au chapitre 9 en étudiant les métaphores qui réintroduisent l'espérance dans le complexe mer-nuit-hiver (p. 532-533 et 536-539).

### **Interrogation rhétorique et modélisations parallèles**

Nous présenterons ici un certain nombre de cas qui peuvent souvent s'analyser comme intermédiaires entre les deux formes-types opposées de l'aphorisme justificatif et de la parabole justificative, ou du moins comme des parents éloignés de l'une ou de l'autre. Le regroupement de ces cas n'est pas totalement arbitraire : il s'effectue autour de deux traits formels, l'interrogation rhétorique et la juxtaposition de modélisations parallèles, – deux traits certes indépendants l'un de l'autre et sans rapport significatif, mais qui se réunissent facilement en une configuration dont nous verrons plusieurs exemples.

Un certain nombre d'arguments métaphoriques prennent chez Hugo la forme de la question rhétorique. On trouve par exemple dans *William Shakespeare*, pour plaider la cause

---

l'obscurité sous-marine est plusieurs fois mise en avant (« des précipices pleins de nuit » ; l'homme « songe aux aventures ténébreuses du cadavre dans l'ombre illimitée », Massin XI, p. 116), ainsi que le froid (« Le froid sans fond le paralyse », *ibid.*) et la brume (« Autour de lui l'obscurité, la brume, la solitude », *ibid.*) qui sont des constantes de la phénoménologie hugolienne de la misère. Dernière remarque : « une populace de vagues *crache* » sur le misérable, de même que dans « Les Fleurs », nous le verrons p. 533-534, la misère est un déluge de crachats.

<sup>53</sup> « N'y a-t-il pas dans toute âme humaine, n'y avait-il pas dans l'âme de Jean Valjean en particulier, une première étincelle, un élément divin, incorruptible dans ce monde, immortel dans l'autre, que le bien peut développer, attiser, allumer et faire rayonner splendidement, et que le mal ne peut jamais entièrement éteindre ? / Questions graves et obscures, à la dernière desquelles tout physiologiste eût probablement répondu *non*, et sans hésiter [...]. / Certes, et nous ne voulons pas le dissimuler, le physiologiste observateur eût vu [en Valjean] une misère irrémédiable ; [...] il eût effacé de cette existence le mot que le doigt de Dieu a pourtant écrit sur le front de tout homme : *Espérance* ! » (*LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113).

de l'utilité de l'art, cette belle utilisation de l'anecdote du lion d'Androclès, que Hugo ne se lasse pas d'exploiter :

Aucune perte de beauté ne résulte de la bonté. Le lion, pour avoir la faculté de s'attendrir, est-il moins beau que le tigre ? Cette mâchoire qui s'écarte pour laisser tomber l'enfant dans les bras de la mère, retire-t-elle à cette crinière sa majesté ? Le vaste verbe du rugissement disparaît-il de cette gueule terrible parce qu'elle a léché Androclès ? Le génie ne secourt pas, fût-il gracieux, est difforme. Le prodige qui n'aime pas est monstre. Aimons ! aimons<sup>54</sup> !

On sait que la question rhétorique est une fausse question qui vaut affirmation. Ce cas peut donc s'analyser comme une forme un peu particulière de l'aphorisme justificatif, – ou de sa variante longue, puisque trois questions rhétoriques reformulent et approfondissent la même analogie, – et plus exactement encore, de sa variante à valeur d'exemple, puisque l'image vient à la suite d'un énoncé suffisamment général (« aucune perte de beauté ne résulte de la bonté ») pour qu'elle l'illustre littéralement (elle n'est métaphore que si l'on donne à cet énoncé général le sens plus particulier – la beauté et la bonté *en art* – qu'on sait qu'il a ici principalement, mais peut-être pas exclusivement). Cependant il ne faut pas négliger la physionomie spéciale que donne à l'argument l'interrogation oratoire, et l'effet rhétorique particulier qu'elle lui confère. On pose à l'interlocuteur une question, façon de solliciter sa participation à la démarche qui doit finir par le persuader, et en même temps on continue sans le laisser répondre à cette question, parce qu'on suppose sa réponse évidente, parce qu'on présuppose l'accord de l'interlocuteur sur le point de cette question : l'interrogation rhétorique est comme le symétrique de la concession (stratégie par laquelle le locuteur accorde un point à l'interlocuteur), elle est comme une concession extorquée à l'interlocuteur, grâce à elle l'argumentation peut mettre à profit un accord ponctuel entre les deux débattants. En outre, lorsque la question rhétorique sert à formuler l'argument métaphorique hugolien, c'est souvent parce que celui-ci adopte un tour particulier, qui le rapproche de la démonstration par l'absurde : on traduit une proposition qu'on veut faire rejeter comme fausse, une situation qu'on veut faire rejeter comme absurde ou révoltante, dans un comparant où l'absurdité est manifeste, et on soumet par une question cette absurdité manifeste à l'interlocuteur, avec la certitude d'en obtenir le rejet. Par exemple, dans *Napoléon le Petit*, Hugo critique la politique des réactionnaires, politique d'opposition à un progrès inéluctable, qui ne peut qu'engendrer des tensions et des heurts :

Ces hommes qui se qualifient hommes d'État en sont à ne pas comprendre qu'ils ont fait eux-mêmes, de leurs mains et à grand'peine et à la sueur de leur front, ces événements terribles dont ils se lamentent, et que ces catastrophes qui croulent sur eux ont été

---

<sup>54</sup> *WS*, II, VI, 2, Massin XII, p. 283.

construites par eux. Que dirait-on d'un paysan qui ferait un barrage d'un bord à l'autre d'une rivière, devant sa cabane, et qui, quand la rivière, devenue torrent, déborderait, quand elle renverserait son mur, quand elle emporterait son toit, s'écrierait : Méchante rivière ! Les hommes d'État du passé, ces grands constructeurs de digue en travers des courants, passent leur temps à s'écrier : Méchant peuple<sup>55</sup> !

On voit comment cette question rhétorique peut s'analyser comme un cas intermédiaire entre les configurations aphoristique et parabolique. Si on la considère dans son rapport au cotexte gauche, elle s'apparente à l'aphorisme justificatif, avec deux traits de variante, une relative longueur, et surtout la préparation de l'allégorie par une métaphore préalable : l'image de la construction (« ils ont fait eux-mêmes, de leurs mains et à grand'peine et à la sueur de leur front », « ces catastrophes qui croulent sur eux ont été construites par eux ») n'a plus qu'à être précisée par celle du barrage. Mais si on considère la question rhétorique dans son rapport avec le cotexte droit, alors elle s'apparente à la parabole justificative : comme dans les quatre exemples étudiés ci-dessus, après un moment allégorique, une phrase remplit la fonction de raccord interprétatif, tout en condensant métaphoriquement l'interprétation : le décryptage se fait dans l'apposition métaphorique « les hommes d'État du passé, *ces grands constructeurs de digue en travers des courants* ». Même hybridation des deux configurations, avec un apparemment plus net au modèle pur de l'aphorisme justificatif, dans un extrait de *William Shakespeare* où Hugo exige de la science qu'elle prenne en compte tous les faits offerts à notre expérience, même les plus invraisemblables et les plus dérangeants (les tables parlantes, par exemple) : « Le faux compliquant le vrai n'excuse point le rejet en bloc. Depuis quand l'ivraie est-elle prétexte à refuser le froment ? Sarclez la mauvaise herbe, l'erreur, mais moissonnez le fait et liez-le aux autres. La science est la gerbe des faits<sup>56</sup> ». La proximité avec le modèle parabolique est d'ailleurs renforcée ici par le choix du comparant : le bon grain et l'ivraie sont le phore d'une parabole célèbre du Christ<sup>57</sup>.

Ces questions rhétoriques ont tendance à se multiplier, ne serait-ce que pour reprendre et développer une même analogie, comme dans le passage sur le lion d'Androclès cité ci-dessus. Mais le plus souvent, deux ou trois modélisations différentes sont juxtaposées. C'est le cas dans un autre passage de *William Shakespeare* qui plaide pour l'utilité de l'art en prenant pour modèle la nature, à la fois belle et serviable :

Ah ! l'immensité ne méprise pas l'utilité, et qu'y perd-elle ? Est-ce que le vaste fluide vital, que nous appelons magnétique ou électrique, fait de moins splendides éclairs dans la profondeur des nuées parce qu'il consent à servir de pilote à une barque, et à tenir

---

<sup>55</sup> *N le P*, IV, 3, Massin VIII, p. 479.

<sup>56</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 170.

<sup>57</sup> Évangile de Matthieu, 13, 24-30.

toujours tournée vers le nord la petite aiguille qu'on lui confie, à ce guide énorme ? l'aurore a-t-elle moins de magnificence, a-t-elle moins de pourpre et moins d'émeraude, subit-elle une décroissance quelconque de majesté, de grâce et d'éblouissement, parce que, prévoyant la soif d'une mouche, elle sécrète soigneusement dans la fleur la goutte de rosée dont a besoin l'abeille<sup>58</sup> ?

On retrouve ici le même traitement fabuleux des comparants que dans les aphorismes sur l'aurore audacieuse et le rappel à l'ordre de la tempête : pour accentuer sa valeur modélisatrice, Hugo prête au phore des traits du thème, par des métaphores internes à l'image, des personnifications, qui ne sont pas sans déformer un peu le phore : le fluide magnétique est un « guide énorme », l'aurore une souveraine magnifique (Hugo appuie cette assimilation sur des *topoi*, la pourpre et les bijoux de l'aurore) mais aussi prévoyante – les éléments naturels sont crédités d'une intentionnalité mythique de façon à représenter des réalités sociales (le magistère littéraire et l'aide aux plus démunis), exactement comme dans le passage des « Génies appartenant au peuple » où « les énergies accablées agonisent en silence ». Ici deux espèces de grandeur sont mises en regard et à égalité : le sublime naturel traditionnel, triomphe du *splendor*, éclat violent de la foudre ou paisible du matin, d'une part ; d'autre part, à l'opposé de ce qui triomphe, ce qui sert et ce qui travaille<sup>59</sup>, une grandeur moins traditionnelle que Hugo s'efforce de promouvoir, nous le verrons au chapitre 11 (p. 636, 638, 640 et 684). Scindé en trois questions dont deux apportent des exemples précis d'une généralité première, terminant un paragraphe, ce passage apparaît bien comme une variante longue et interrogative d'aphorisme justificatif. Ailleurs, au contraire, on est assez loin à la fois de la configuration aphoristique et de la parabolique. C'est le cas des deux questions rhétoriques qui servent d'arguments dans ce passage de *Napoléon le Petit* :

La liberté de la presse est la condition *sine qua non* du suffrage universel. [...] La liberté de la presse entraîne comme corollaires nécessaires la liberté de réunion, la liberté d'affichage, la liberté de colportage, toutes les libertés qu'engendre le droit, préexistant à tout, de s'éclairer avant de voter. Voter, c'est gouverner ; voter, c'est juger. Se figure-t-on un pilote aveugle au gouvernail ? Se figure-t-on le juge les oreilles bouchées et les yeux crevés ? Liberté donc, liberté de s'éclairer par tous les moyens, par l'enquête, par la presse, par la parole, par la discussion<sup>60</sup>.

Rien du mouvement de la parabole ici : le propos littéral reprend sans aucune forme de raccord, si amenuisé soit-il, de l'image au propos. Il y a bien l'établissement explicite d'un lien entre le propos et l'image, mais avant (ou au commencement de) l'image, et c'est aussi ce qui éloigne beaucoup ce cas de la configuration aphoristique : les deux questions rhétoriques

---

<sup>58</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 281.

<sup>59</sup> Les partisans de l'art pour l'art « sont inquiets pour *le sublime* s'il descend jusqu'à l'humanité », mais « l'utile, loin de circonscrire *le sublime*, le grandit », soutient Hugo (*WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280 ; je souligne).

<sup>60</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 495.

ne sont qu'une deuxième étape, complétant cette première étape de l'argument d'analogie, l'explicitation de l'analogie (« Voter, c'est gouverner ; voter, c'est juger »), dont normalement l'aphorisme justificatif fait l'ellipse. En revanche, on retrouve le nouveau trait formel que nous annonçons ci-dessus, la juxtaposition de plusieurs modélisations.

Le dédoublement de la question rhétorique en « se figure-t-on » constitue chez Hugo une configuration assez stable pour se reproduire. On la retrouve dans cet extrait du premier livre des *Misérables* qui explique l'air de pauvreté de Monseigneur Bienvenu :

Le prêtre doit se tenir près des pauvres. Or peut-on toucher sans cesse, et nuit et jour, à toutes les détresses, à toutes les infortunes, à toutes les indigences, sans avoir soi-même sur soi un peu de cette sainte misère, comme la poussière du travail ? Se figure-t-on un homme qui est près d'un brasier, et qui n'a pas chaud ? Se figure-t-on un ouvrier qui travaille sans cesse à une fournaise, et qui n'a ni un cheveu brûlé, ni un ongle noirci, ni une goutte de sueur, ni un grain de cendre au visage ? La première preuve de la charité chez le prêtre, chez l'évêque surtout, c'est la pauvreté<sup>61</sup>.

Ici on a même trois questions rhétoriques, et leur succession ne sert pas seulement à juxtaposer deux modélisations : elle permet de les préciser, de les approfondir l'une par l'autre. L'image de « l'homme qui est près d'un brasier » se précise dans celle de « l'ouvrier qui travaille sans cesse à une fournaise ». L'analogie du brasier récupère ainsi, pour s'en compliquer, l'analogie du travailleur, ébauchée par la première question rhétorique sur le double mode de la métaphore et de la comparaison : « *avoir sur soi* un peu de cette sainte misère, *comme* la poussière du travail ». Opération qui manifeste le sérieux, la minutie, le soin logique et déductif avec lequel Hugo développe et manipule ses analogies. Chacune apporte un éclairage précieux, dit quelque chose de particulier sur la réalité qu'elle modélise (la misère comme fournaise, figuration superlative et à résonance mythique d'une condition intolérable ; l'activité du prêtre comme travail manuel, figuration idéologiquement orientée), et s'il est possible de les faire se rejoindre, la modélisation n'en sera que plus complète, plus vraie<sup>62</sup>. Elle sera aussi plus dramatique : la dernière question rhétorique, en combinant les deux analogies, leur donne aussi plus de développement descriptif (de « qui n'a pas chaud » à l'énumération « qui n'a ni un cheveu brûlé, ni un ongle noirci, ni une goutte de sueur, ni un grain de cendre au visage »).

Plus loin dans *Les Misérables*, le dédoublement de « se figure-t-on » est frôlé. Hugo justifie son intérêt pour l'argot :

---

<sup>61</sup> *LM*, I, I, 11, Massin XI, p. 84.

<sup>62</sup> Ressort important de cette modélisation complète et complexe, la pluralisation des motivations métaphoriques (voir le chapitre 7 p. 366-370 et p. 402 sqq.) : pour modéliser l'imprégnation de misère à laquelle le prêtre est sujet, Hugo trouve des comparants qui *par ailleurs, en eux-mêmes*, modélisent de façon intéressante d'autres caractéristiques du prêtre ou de la misère.

depuis quand l'horreur exclut-elle l'étude ? depuis quand la maladie chasse-t-elle le médecin ? Se figure-t-on un naturaliste qui refuserait d'étudier la vipère, la chauve-souris, le scorpion, la scolopendre, la tarentule, et qui les rejetterait dans leurs ténèbres en disant : Oh ! que c'est laid ! Le penseur qui se détournerait de l'argot ressemblerait à un chirurgien qui se détournerait d'un ulcère ou d'une verrue<sup>63</sup>.

Deux modélisations – le médecin et le naturaliste – sont juxtaposées dans des questions rhétoriques dont une seulement est introduite par « se figure-t-on » : écart léger par rapport à la configuration stable. Celle-ci se reproduit encore dans *William Shakespeare* avec une autre variation : l'interrogation oratoire est remplacée par l'impératif. Hugo évoque cette « littérature de lettrés » qui a existé en France jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, et la sévérité artificielle de son purisme linguistique :

Tous les mots n'avaient pas droit à la langue. Le dictionnaire accordait ou n'accordait pas l'enregistrement. Le dictionnaire avait sa volonté à lui. Figurez-vous la botanique déclarant à un végétal qu'il n'existe pas, et la nature offrant timidement un insecte à l'entomologie qui le refuse comme incorrect. Figurez-vous l'astronomie chicanant les astres<sup>64</sup>.

La parenté de ce passage avec celui des *Misérables* sur l'argot est non seulement formelle mais thématique (sujet traité *et* images choisies). Dans le passage des *Misérables*, la question générale « depuis quand l'horreur exclut-elle l'étude ? » tire les images du côté de l'exemple ; mais au fond, dans l'un comme dans l'autre extrait, la valeur de l'argument reste incertaine, difficile à trancher entre exemple et analogie. Tout dépend de la façon dont le lecteur classe logiquement les objets rapprochés par Hugo. S'il néglige la différence entre sciences naturelles et sciences humaines, s'il regroupe au sein de la même espèce *sciences* la lexicographie, la botanique, l'entomologie et l'astronomie, alors ces trois dernières sont des *exemples* : des cas d'une règle (obligation de tenir compte de tous les objets qu'offre la réalité) valable au sein d'une même espèce. Si au contraire le lecteur distingue l'espèce *sciences naturelles* de l'espèce *sciences humaines*, la règle devient la propriété commune à deux espèces et le fondement d'une *analogie* entre elles. Mais ces deux façons de classer étant indifférentes du point de vue du sens ici formulé (la même règle étendue à plusieurs objets, que ce soit de façon intra-spécifique ou générique), il n'est pas sûr que le lecteur opte clairement pour l'une ou pour l'autre, et la valeur argumentative reste donc indécidable. La valeur d'exemple donnerait à l'argument plus de validité logique (on comparerait des choses comparables, au sein d'une même espèce), la valeur analogique a pour elle la fantaisie, l'humour (on sait qu'on compare des choses qui ne sont pas du même ordre mais c'est tellement plus drôle !) : autant

---

<sup>63</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 698.

<sup>64</sup> *WS*, II, v, 5, Massin XII, p. 276.

ne pas trancher. Quoi qu'il en soit, la multiplication des exemples ou des modèles produit ici un effet de persuasion par la masse, qui accentue la singularité absurde de la situation critiquée.

Du point de vue de la dynamique textuelle, on retrouve ici une configuration proche de celle de l'aphorisme justificatif. Il est intéressant d'opposer ce passage à d'autres cas où la juxtaposition des modélisations retrouve au contraire à peu près la configuration de la parabole justificative. Dans *Napoléon le Petit*, Hugo commente en ces termes la politique réactionnaire de résistance au progrès :

Cette politique de résistance est une politique funeste. Cette lutte de l'homme contre Dieu est nécessairement vaine ; mais, nulle comme résultat, elle est féconde en catastrophes. Ce qui doit être sera ; il faut que ce qui doit couler coule, que ce qui doit tomber tombe, que ce qui doit naître naisse, que ce qui doit croître croisse ; mais faites obstacle à ces lois naturelles, le trouble survient, le désordre commence. Chose triste, c'est ce désordre qu'on avait appelé l'ordre.

Liez une veine, vous avez la maladie ; entravez un fleuve, vous avez l'inondation ; barrez l'avenir, vous avez les révolutions<sup>65</sup>.

Le parallélisme du deuxième paragraphe juxtapose deux modélisations analogiques puis l'énoncé-thème : simplement par cet ordre, et par l'intonation qui, en l'absence de marqueurs de liaison logique, rend audible l'enchaînement prémisses-conclusion, la dynamique est proche de celle de la parabole. Par ailleurs, il y a de nouveau indécision entre l'exemple et l'analogie, indécision ici induite par la réflexion générale qui précède. « Ce qui doit être sera » est un énoncé assez général et abstrait pour couvrir comme autant de cas, autant d'exemples, des réalités dont le rapprochement, sans cela, paraîtrait seulement analogique (« veine » et « maladie », « fleuve » et « inondation », eux-mêmes des cas particuliers de « couler », d'une part, « avenir » et « révolution », d'autre part). Une série de phénomènes naturels (« il faut que ce qui doit couler coule, que ce qui doit tomber tombe, que ce qui doit naître naisse, que ce qui doit croître croisse ») vient illustrer l'énoncé général et abstrait, qui dépendait pourtant d'un propos politique. *Métaphores* des processus politiques, ou *exemples* de phénomènes nécessaires *sur le même plan* que les processus politiques ? Sémantiquement, les deux sont possibles. Dans le second cas, la différence entre la nécessité des phénomènes naturels et celle, postulée, des faits politiques serait gommée. Position aventureuse, mais que la suite tend à confirmer, puisque Hugo continue sur la lancée thématique des phénomènes naturels et en garde le vocabulaire quand il revient à l'objet précis de son propos politique (« c'est ce désordre qu'on avait appelé l'ordre »). Un concept de *nécessité* identique pour la physique et la politique a permis d'étendre la notion de « lois naturelles ». Cette position aventureuse

---

<sup>65</sup> *N le P*, IV, 3, Massin VIII, p. 478-479.

paraît bénéficier indûment de l'acceptabilité plus grande en toute rigueur de l'interprétation métaphorique : l'indécision, la confusion entre le statut d'exemple et celui d'analogie permet le passage « en douce » d'un postulat aussi fort que celui d'une nécessité physique à l'œuvre dans la sphère politique.

On retrouve plus nettement encore la dynamique de la parabole dans un dernier exemple de juxtaposition de plusieurs modèles, à nouveau dans *Napoléon le Petit*. Hugo, qui s'indigne de ce que Napoléon III « persécute et étouffe partout l'enseignement », explique ainsi l'importance du métier d'enseignant :

Avez-vous jamais songé à ce que c'est que l'homme qui enseigne les enfants du pauvre ? Vous entrez chez un charron, il fabrique des roues et des timons ; vous dites : c'est un homme utile ; vous entrez chez un tisserand, il fabrique de la toile ; vous dites : c'est un homme précieux ; vous entrez chez un forgeron, il fabrique des pioches, des marteaux, des socs de charrue ; vous dites : c'est un homme nécessaire ; ces hommes, ces bons travailleurs, vous les saluez. Vous entrez chez un maître d'école, saluez plus bas ; savez-vous ce qu'il fait ? il fabrique des esprits.

Il est le charron, le tisserand et le forgeron de cette œuvre dans laquelle il aide Dieu : l'avenir<sup>66</sup>.

Les caractéristiques formelles sont à peu près les mêmes ici que dans le cas précédent : succession de plusieurs phores puis du thème ; juxtaposition et absence des marqueurs de liaison logique (à compenser par une certaine intonation) ; parallélisme presque parfait, qui différencie cependant les deux étapes, la présentation des phores puis l'application de l'analogie au thème. La première étape est clôturée par un court énoncé récapitulatif-conclusif, « ces hommes, ces bons travailleurs, vous les saluez », suivi d'une ponctuation forte. La deuxième étape reprend le verbe de conclusion mais en première position, à l'impératif, et avec renchérissement, « saluez plus bas » ; le salut ne suit plus mais précède ce qu'il honore, le procès « il fabrique », répété une quatrième fois, mais désormais métaphorique. La reprise et la modification calculée des formulations rend le raisonnement très lisible, très pédagogique, très balisé et très contraignant. Pédagogie de la patience, qui ne recule pas devant trois analogies pour un effet de persuasion de masse. L'auteur implique son lecteur, le prend par la main presque à la lettre, le conduit successivement chez les divers artisans. Ce didactisme, cette efficacité, sont une tendance lourde de l'écriture pamphlétaire et plus généralement philosophique hugolienne. Mais ce qui tire encore davantage cet exemple vers la configuration de la parabole, c'est le paragraphe supplémentaire d'une phrase qui continue le raccord de l'image au propos, s'attarde au décryptage du phore en fonction du thème : « Il est le charron, le tisserand et le forgeron de cette œuvre dans laquelle il aide

---

<sup>66</sup> *N le P*, II, 11, Massin VIII, p. 445.

Dieu : l'avenir », – avec de nouveau une tournure métaphorique qui inverse l'orientation normale du décryptage parabolique (l'orientation normale, impossible ici puisqu'on n'a pas une parabole en bonne et due forme, aurait été : « le charron, c'est le maître d'école »). Ici comme plus haut p. 463 et plus loin p. 469 n. 68, on constate cette valorisation par les images du travail manuel, cette référence non traditionnelle de grandeur, qui nous intéressera au chapitre 11.

## Les stratégies de réfutation analogique

Au-delà du simple argument d'analogie, mais grâce au fondement logique qu'il constitue, l'argumentation analogique comporte tout un éventail de stratégies qui se déploient à partir d'une analogie préalablement posée, et souvent contre elle. Ce sont des stratégies de réfutation, et cela à un double titre : elles consistent à contester plus ou moins complètement la modélisation analogique d'une réalité-thème ; par ce moyen, elles visent à réfuter une thèse adverse, une thèse que l'adversaire (le plus souvent) appuyait sur cette modélisation analogique que l'on conteste. (Ce caractère de réfutation à double titre tient à ce que, comme nous l'avons vu plus haut, l'argumentation analogique est une argumentation sur deux niveaux, ou, si l'on préfère, un déplacement de l'argumentation sur un autre terrain.) Ce que l'on conteste, insistons-y, c'est une modélisation analogique, c'est-à-dire l'analogie elle-même *ou bien* l'utilisation qui en est faite ; et cette utilisation on ne la conteste parfois que partiellement, – en regrettant, par exemple, qu'elle soit si limitée, qu'elle ne tire pas toutes les conséquences de l'analogie choisie. Quelles sont ces stratégies ? Les théoriciens en présentent généralement deux types : 1° on peut accepter l'analogie utilisée par l'adversaire, mais la prolonger pour montrer qu'elle plaide en fait contre la thèse qu'il défend ; 2° on peut refuser l'analogie de l'adversaire pour en présenter une qui modélise plus exactement la réalité-thème et qui plaide contre la thèse de l'adversaire<sup>67</sup>. Ces deux types de stratégie sont utilisés par Hugo, mais rarement de façon pure : nous verrons qu'il utilise surtout des croisements, des dispositifs hybrides ou intermédiaires.

---

<sup>67</sup> Voir Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *La Nouvelle Rhétorique : traité de l'argumentation*, p. 499-549 (« Le raisonnement par analogie »), et Christian Plantin, « Analogie et métaphore argumentatives », art. cit..

## Acceptation et prolongement d'une analogie

Accepter l'analogie utilisée par l'adversaire, mais la prolonger pour montrer qu'elle plaide en fait contre la thèse qu'il défend : c'est là une stratégie analogique affiliée au type argumentatif plus général de la concession, par lequel on accorde un point à l'adversaire pour mieux triompher de lui sur un autre point jugé plus important. En l'occurrence, on concède à l'adversaire une analogie, puis on *prétend en tirer une déduction* contraire à la thèse qu'il défend, – en réalité, on fait passer une extension de l'analogie pour une conséquence : toujours cette *fallacy* fondatrice de l'argument d'analogie. Le point que j'ai accordé, je ne me contente pas de le neutraliser, je le retourne dans mon sens : espèce de la concession particulièrement redoutable, qui fait servir d'argument à la thèse de l'argumentateur une opinion admise par l'adversaire, qu'il ne peut plus rejeter. L'adversaire paraît du coup mis en contradiction avec lui-même, c'est-à-dire mis dans une situation particulièrement difficile et humiliante en un contexte de débat.

Au livre II, VI de *William Shakespeare*, intitulé « Le Beau serviteur du Vrai », Hugo affirme avec ardeur que l'écrivain doit être utile, et le voici qui donne brièvement la parole à ses contradicteurs :

Mais on se récrie. Entreprendre la guérison des plaies sociales, [...] améliorer la nutrition des intelligences et des cœurs, donner à boire et à manger, réclamer des solutions pour les problèmes et des souliers pour les pieds nus, ce n'est point l'affaire de l'azur. L'art, c'est l'azur.

Oui, l'art, c'est l'azur ; mais l'azur du haut duquel tombe le rayon qui gonfle le blé, jaunit le maïs, arrondit la pomme, dore l'orange, sucre le raisin. Je le répète, un service de plus, c'est une beauté de plus<sup>68</sup>.

C'est en prenant au sérieux l'analogie de ses adversaires plus qu'ils ne le font eux-mêmes, en dégageant sa signification plus complètement, plus rigoureusement, que Hugo peut opérer ce retournement argumentatif : le procédé a des bénéfices en termes d'*ethos*, l'écrivain se donne l'image d'un penseur plus réfléchi et plus profond, capable d'embrasser une réalité dans tous ses aspects ou une idée dans toutes ses conséquences. D'ailleurs, l'analogie adverse n'était pas seulement incomplète, elle était surtout bancale : en refusant à « l'azur » toutes les tâches énumérées, « entreprendre la guérison des plaies sociales », etc., l'adversaire mêlait le

---

<sup>68</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 281. Vient ensuite une question (« Dans tous les cas, où est la diminution ? ») suivie d'une forme longue d'aphorisme justificatif : « Mûrir la betterave, arroser la pomme de terre, épaissir la luzerne, le trèfle et le foin, entrer en collaboration avec le laboureur, le vigneron et le maraîcher, cela n'ôte pas au ciel une étoile » : l'analogie s'est un peu élargie, le phore n'est plus l'azur précisément mais le ciel, à la fois utile par sa pluie et splendide par ses étoiles. De nouveau le sublime traditionnel du *splendor* est concurrencé par un sublime paradoxal, celui du travail (« collaboration »), et du travail de la terre : nous en reparlerons au chapitre 11 (p. 636, 638, 640 et 684). Hugo dans ce paragraphe multiplie les modèles naturels de compatibilité entre utilité et beauté : c'est encore à la suite de cet aphorisme long que viennent les questions rhétoriques sur le fluide magnétique et l'aurore, que nous avons citées p. 462-463.

domaine du phore (la nature) et celui du thème (la société), commettant une faute de méthode. Hugo, pour inverser la portée argumentative de l'analogie, n'a qu'à corriger cette faute, remettre à la bonne place dans la symétrie analogique les réalités équivalentes du phore et du thème (paraphrase : *évidemment l'azur n'entreprend pas la guérison des plaies sociales : ce sont deux choses de domaines différents ; mais l'azur fait l'équivalent dans son domaine à lui : l'analogie plaide donc pour une utilité du beau*). Il faut souligner ce qu'il y a de rouerie, pour ne pas dire plus, dans cette stratégie qui fonctionne seulement parce que Hugo prête à ses adversaires les paroles dont il a besoin : il est facile à l'écrivain ventriloque de contester ce qu'il fait dire de contestable à la marionnette de son contradicteur<sup>69</sup>. Du reste, le prolongement de l'analogie n'est pas seulement cet approfondissement logique à usage rhétorique machiavélique : c'est aussi un approfondissement poétique. L'inversion argumentative passe par un filage de la métaphore qui dépasse ce qu'elle peut avoir de simpliste et de convenu (l'azur comme image-cliché de l'idéal ou de la beauté retirés bien loin au-dessus du monde des hommes) pour produire une image plus riche et plus neuve. Le résultat de l'opération, enfin, c'est la modélisation plus complète d'une réalité complexe : le motif du ciel ensoleillé, séparé de la terre des hommes, trop haut pour elle et d'un autre ordre, et qui pourtant exerce passivement sur elle une influence bénéfique, permet de penser la mystérieuse action passivement progressiste du beau. Retournement de l'argument, *ethos* de rigueur, approfondissement métaphorique et modélisation complexe sont, pour résumer, les bénéfices d'un procédé à la fois logique, rhétorique et poétique.

Le prolongement de l'analogie, sensible comme tel dans cet exemple où l'écrivain attire l'attention sur des propriétés du phore négligées par l'adversaire, prend parfois un aspect plus

---

<sup>69</sup> Toutefois l'analogie de l'azur est bien, dans une certaine mesure, une citation. Dans la poésie de l'époque, l'azur était souvent l'image de la beauté, qu'ambitionne d'atteindre l'artiste, mais qui resplendit bien loin du monde matériel ordinaire. « Que le pic solitaire escalade l'azur, / L'aigle saura l'atteindre avec un seul coup d'aile, / Et posera son pied sur la neige éternelle », écrit Gautier dans « Consolation » (*España* [1845], *Œuvres poétiques complètes*, édition de Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 408) : c'est-à-dire, que le poète ne cherche pas à s'abaisser au niveau de la foule, qu'il reste à la portée des seuls grands esprits – l'azur ici ne se communique pas à la terre, et frère des neiges les plus élevées, il est froid. « Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris », déclare la Beauté de Baudelaire : ce n'est pas un azur clément mais un azur hautain, et froid de nouveau, puisque la Beauté « uni[t] un cœur de neige à la blancheur des cygnes » (« La Beauté », *Les Fleurs du mal* [1857], 17, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classiques », 1999, p. 67). Nous verrons dans la suite de ce chapitre quel sens Hugo donne à la neige sur les sommets de l'art. Dans « Le Confiteur de l'artiste » du même Baudelaire, publié dans *La Presse* du 26 août 1862, l'azur fait partie de la beauté de la nature qui accable l'artiste : « Et maintenant la profondeur du ciel me consterne ; sa limpidité m'exaspère », et il est ensuite question de « l'insensibilité de la mer » – la beauté de la nature est indifférence (*Le Spleen de Paris*, 3, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classiques », 2003, p. 65). Quelques mois avant la parution de *William Shakespeare*, Mallarmé écrit : « De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie » (« L'Azur » [première publication dans *Le Parnasse contemporain* de 1866], *Poésies*, Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 1992, p. 20). C'est à ces azurs hautains voire cruels que s'oppose le chaleureux et bienfaisant azur hugolien.

original. Ainsi dans ce passage de la prose philosophique « Le Goût » : Hugo vient d'expliquer que les grands écrivains sont absolument originaux, qu'ils ne peuvent être jugés à l'aune les uns des autres, et il en fait convenir son interlocuteur supposé :

Vous sentez l'impossible et vous en convenez. Vous dites : en effet, chaque espèce a sa nature ; on ne peut imposer l'une à l'autre ; on ne peut exiger de celle-ci ce que produit celle-là ; le monde normal n'admet pas ces confusions. De ce que la force est la force, on n'a pas le droit de conclure qu'elle aura à la fois tous les modes de la puissance. On ne peut demander à l'aigle de rugir et au lion de planer.

Eh bien, si ! cela se peut, et je vous arrête, vous aurez le griffon, vous aurez Pégase ; vous aurez le vol du poète mêlé à l'éclair et le grondement du penseur mêlé au tonnerre ; vous aurez l'esprit tempête et rayon ; vous aurez le génie<sup>70</sup>.

Ici prolonger l'analogie, c'est trouver un motif métaphorique nouveau (le griffon) en lequel puissent coïncider deux motifs (l'aigle et le lion) choisis précisément pour dire l'incompatible ; c'est (comme plus haut les « ténèbres sacrées » recelant de la lumière latente dans *Les Misérables*) réfuter une contradiction entre deux images. Un lecteur rationaliste qui résisterait à l'enthousiasme de l'écriture sublime hugolienne objecterait sans doute que le griffon est une créature imaginaire, sans existence, qu'il n'existe réellement aucun hybride de l'aigle et du lion, et donc que si l'on exploite sérieusement l'analogie des espèces animales, on doit conclure que « le monde normal n'admet pas ces confusions ». Pourtant Hugo ne recule pas devant la modélisation fabuleuse : manière ici de dire le caractère quasi surnaturel du génie.

Il peut arriver que Hugo n'ait pas à prolonger l'analogie, mais simplement à rectifier son interprétation. Ainsi, dans « Les Génies appartenant au peuple », il conteste la possibilité du génie sans l'engagement humanitaire :

cette déception, l'intelligence n'aimant pas et ne voulant pas, cette déception, qui serait la plus funèbre de toutes, est épargnée au genre humain. Les hautes intelligences apparaissent comme des blancheurs sur l'horizon. La neige qu'on voit sur ces cimes, ce n'est pas l'indifférence, c'est la conscience<sup>71</sup>.

Hugo répond ici lui-même à un prolongement analogique qu'un adversaire pourrait lui opposer, qui consisterait à partir de l'assimilation hugolienne *génie* → *montagne*, fondée sur le sème /grandeur/ (matérielle dans un cas, intellectuelle dans l'autre), et à en déduire la froideur ou la neutralité morale du génie, parce que les montagnes sont couvertes de neige. Hugo accepte ce prolongement, mais il conteste sa motivation : le sème commun à la neige et au génie n'est pas le sème /froideur/ mais le sème /pureté/, qui ne renvoie pas du côté du génie à la virginité du désengagement mais à celle de la droiture. On notera la pseudo-modélisation, la coïncidence miraculeuse des motivations, qui vient ici comme ailleurs de ce

---

<sup>70</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 416.

<sup>71</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 443.

qu'un sens est donné à une couleur<sup>72</sup>. On admirera aussi l'actualisation visuelle de l'image, qui permet de mettre tout de suite en avant le sème valable (« les hautes intelligences *apparaissent* comme des *blancheurs sur l'horizon* »), et la façon dont la vision-comparaison (« *apparaissent comme* ») est récupérée en vision-métaphore (« la neige qu'on voit sur ces cimes, [...] *c'est la conscience* »)<sup>73</sup>.

### **Acceptation nominale d'une analogie avec révision du phore**

D'autres cas de prolongement de l'analogie s'apparentent en même temps, paradoxalement, au deuxième type de stratégie, refus de l'analogie adverse et remplacement par une autre : ce sont les cas où Hugo accepte l'analogie nominale, mais avec une vision du phore tout à fait différente de celle de son adversaire. On trouve ainsi dans la prose d'esthétique des années 1863-1864 deux acceptations nominales et inversives du mot de Voltaire sur Shakespeare « sauvage ivre<sup>74</sup> » : l'une dans *William Shakespeare*, l'autre dans « Les Traducteurs ». Voici la première, à la fin d'un passage qu'il faut citer largement :

Shakespeare, comme tous les grands poètes et comme toutes les grandes choses, est plein d'un rêve. Sa propre végétation l'effare ; sa propre tempête l'épouvante. On dirait par moments que Shakespeare fait peur à Shakespeare. Il a l'horreur de sa profondeur. Ceci est le signe des suprêmes intelligences. C'est son étendue même qui le secoue et qui lui communique on ne sait quelles oscillations énormes. Il n'est pas de génie qui n'ait des vagues. Sauvage ivre, soit. Il est sauvage comme la forêt vierge ; il est ivre comme la haute mer<sup>75</sup>.

L'acceptation de l'analogie adverse (« Sauvage ivre, soit ») n'a lieu qu'à la condition d'une inversion de son axiologie (inversion de l'insulte en éloge) qui passe elle-même par une modification habile du phore, modification aussi radicale que possible dans les limites d'une conservation nominale. Dans cette transformation du sens d'une expression dont la lettre doit rester intacte, il y a quelque chose de l'ordre de l'écriture sous contrainte, du jeu et de la gageure littéraire, – avec tout l'humour que cela implique, – mais évidemment sans la gratuité du jeu, puisque l'opération a une visée argumentative. On voit que cette transformation du sens est de nature métaphorique. Hugo prend séparément, l'un après l'autre, les deux ingrédients de l'analogie voltairienne ; « sauvage », de substantif, redevient adjectif, l'expression à

---

<sup>72</sup> Cf. au chapitre 9 p. 553 la lueur de sang qui se mêle à l'aurore révolution, et au chapitre 7 p. 417 le même motif qu'ici, « la plus pure neige de l'idéal » qui alimente le fleuve insurrection.

<sup>73</sup> Sur l'actualisation visuelle des métaphores, voir le chapitre 12 p. 733-741.

<sup>74</sup> Dans la « Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne » qui en 1748 sert de préface à *Sémiramis*, Voltaire écrit au sujet d'*Hamlet* : « On croirait que cet ouvrage est le fruit de l'imagination d'un sauvage ivre ».

<sup>75</sup> *WS*, II, 1, 5, Massin XII, p. 242.

référence prosaïque (« un sauvage ivre ») est ainsi éclatée en deux propriétés (« sauvage » et « ivre ») dont Hugo va déporter le sens dans des directions poétiques. Poétiques par la vertu de l'image : le basculement d'un sens propre à un autre de l'adjectif « sauvage » permet la comparaison avec la forêt vierge ; une interprétation métaphorique de l'adjectif « ivre » (puisque c'est seulement par métaphore que la mer peut être dite « ivre », alors que « sauvage » peut s'employer proprement au sujet d'un espace naturel) permet la comparaison avec la haute mer. Ces deux comparaisons ne font que récapituler deux métaphores dont le filage a commencé plusieurs phrases avant la citation de Voltaire, et qui permettent la métaphorisation de cette citation<sup>76</sup> : « Sa propre végétation l'effare ; sa propre tempête l'épouvante » ouvre les deux chemins métaphoriques parallèles, qui se rejoignent dans le substantif « profondeur » et dans l'énoncé « C'est son étendue même qui le secoue et qui lui communique on ne sait quelles oscillations énormes », tous deux d'une abstraction qui ne garde du motif métaphorique que son schématisme modélisateur. Bref, tout un travail sémantique complexe, où des ressorts métaphoriques interviennent à plusieurs niveaux, a permis une transformation de l'analogie initiale : le référent prosaïque qui servait de phore (le « sauvage ivre ») s'est aminci, n'est plus qu'un nœud de deux propriétés, un nœud de coïncidence avec deux éléments naturels sublimes. Il est intéressant de constater que la double métaphore filée (la forêt vierge et la mer) a d'abord dans le texte une autre fonction que la transformation de l'analogie voltairienne : elle sert à développer un jugement de Hugo sur Shakespeare « plein d'un rêve ». Mais il se trouve que ce jugement correspond à peu près à la critique de Voltaire prise en bonne part ; aussi est-il logique que cette critique soit rappelée et inversée dans les lignes qui suivent ; et la double métaphore filée se trouvera remplir à merveille sa seconde fonction de métaphorisation d'une citation et de transformation d'une analogie : effet de coïncidence miraculeuse, pluralisation des motivations sans doute prévue et calculée par Hugo<sup>77</sup>.

Les mêmes mécanismes métaphoriques sont à l'œuvre dans l'autre acceptation nominale et inversive du mot de Voltaire, qui se trouve au début des « Traducteurs » : « Shakespeare, c'est le sauvage ivre. Oui, sauvage ! c'est l'habitant de la forêt vierge ; oui, ivre, c'est le buveur d'idéal. C'est le géant sous les branchages immenses ; c'est celui qui tient la grande

---

<sup>76</sup> Nous anticipons ici sur l'étude de ce phénomène, que nous mènerons dans la première section du chapitre 14 (p. 816-832).

<sup>77</sup> Sur la pluralisation des motivations et l'effet de coïncidence miraculeuse, voir le chapitre 7 p. 366-370 ; en l'occurrence, Hugo aurait choisi la double image « sa propre végétation [...] sa propre tempête [...] » à la fois parce qu'elle développait de façon satisfaisante l'idée « Shakespeare [...] est plein d'un rêve » et en fonction de la métaphorisation qu'il prévoyait de faire subir au jugement de Voltaire.

coupe d'or et qui a dans les yeux la flamme de toute cette lumière qu'il boit<sup>78</sup> ». À nouveau, l'expression référentielle « sauvage ivre » se trouve scindée en deux propriétés que Hugo élabore poétiquement. La différence est cependant frappante entre les deux comparaisons de l'exemple précédent (relativement sobres en elles-mêmes, quoique récapitulant une double métaphore filée plus haut) et, ici, le développement parallèle, alterné, en deux étapes, de deux métaphores (« l'habitant de la forêt vierge » et « le buveur d'idéal »), des images au sens plein du terme : chacune à son tour subit une expansion qui travaille dans le sens du descriptif, de la vision, du fabuleux. Comme dans l'exemple précédent (davantage encore peut-être), on a là bien plus qu'un renversement axiologique : l'analogie se charge d'une signification nouvelle, ou du moins plus complète, car ce que Voltaire méprisait comme de l'ivresse ou de la sauvagerie chez Shakespeare n'est pas perdu de vue, mais se trouve mieux compris, apprécié à sa juste valeur, comme provenant d'une emprise de « l'idéal » et d'une vigueur de génie analogue à la vitalité de la nature.

On trouve encore dans *William Shakespeare* un exemple plus subtil de cette stratégie, un exemple où l'acceptation est beaucoup moins explicite, de sorte que si l'on s'en tient à la surface du raisonnement, le réexamen du phore sert simplement au rejet de l'analogie ; pourtant, à la fin du passage, Hugo paraît bien s'être emparé de l'arme de son adversaire :

Il y a eu, ces dernières années, un instant où l'impassibilité était recommandée aux poètes comme condition de la divinité. Être indifférent, cela s'appelait être olympien. Où avait-on vu cela ? Voilà un Olympe guère ressemblant. Lisez Homère. Les olympiens ne sont que passion. L'humanité démesurée, telle est leur divinité. Ils combattent sans cesse. L'un a un arc, l'autre une lance, l'autre une épée, l'autre une massue, l'autre la foudre. Il y en a un qui force les léopards à le traîner. Un autre, la sagesse, a coupé la tête de la nuit hérissée de serpents et l'a clouée sur son bouclier. Tel est le calme des olympiens. Leurs colères font rouler des tonnerres d'un bout à l'autre de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*<sup>79</sup>.

Ici prolonger c'est réveiller une analogie qui s'était lexicalisée : le sens « serein » paraît déjà devenu un sens figuré de l'adjectif *olympien* dans les années 1830<sup>80</sup>. Or l'analogie qui se

---

<sup>78</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 374.

<sup>79</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 288.

<sup>80</sup> L'article « OLYMPIEN » du Trésor de la Langue Française informatisé (<http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=668478675;>, page consultée le 25 mai 2020) propose pour ce sens figuré de l'adjectif une occurrence dès 1836, dans *La Vieille Fille* de Balzac, où il est question d'un « olympien vicomte ». « L'Olympien », pris en ce sens, c'était aussi le surnom de Goethe, à qui Hugo pense certainement ici. L'auteur de *William Shakespeare* marque plusieurs fois son antipathie pour l'écrivain de Weimar, dont le parti pris d'impassibilité l'indigne : Shakespeare a « ce trouble qui manque à Goethe, loué à tort pour son impassibilité, qui est infériorité » (*WS*, II, I, 5, Massin XII, p. 241-242). Plus loin Hugo cite plusieurs phrases qui condamnent l'enthousiasme et le désintéressement : « Ces choses, diminuantes pour celui qui les a écrites, sont signées *Goethe*. Goethe, quand il les écrivait, avait soixante ans. L'indifférence au bien et au mal porte à la tête, on peut en être ivre, et voilà où l'on arrive. La leçon est triste. Sombre spectacle. Ici l'ilote est un esprit » (*WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 287).

lexicalise s'opacifie, se fossilise. État ultime de la métaphore convenue, elle paraît aller de soi, et n'est donc plus *éprouvée* avec force par les locuteurs, – par *éprouvée*, il faut entendre ici à la fois *ressentie* et *mise à l'épreuve*. La compréhension d'une métaphore neuve est en même temps une mise à l'épreuve, – de sa justesse, principalement, c'est-à-dire de la largeur de son assise analogique, – et cette mise à l'épreuve n'a quasiment plus lieu lorsque la métaphore est entrée dans des habitudes de langage. Hugo ici ne se donne plus seulement l'*ethos* d'un analogicien rigoureux, mais celui d'un locuteur plus sensible que ses adversaires à la vérité profonde des mots de sa langue. L'opacification permet à des analogies inexactes d'avoir cours sans être jamais plus interrogées, et c'est le cas ici, explique Hugo : « Être indifférent, cela s'appelait être olympien. Où avait-on vu cela ? Voilà un Olympe guère ressemblant ». Ce qui est en cause, ici implicitement, mais plus explicitement en bien d'autres passages de *William Shakespeare* ou des proses philosophiques contemporaines, c'est l'affadissement de la mythologie grecque dont la culture « classique » est coupable<sup>81</sup>. Pour retrouver la vérité du mythe, Hugo doit donc en passer par un développement argumentatif (argumentation interne à l'argument, déplacement de l'argumentation sur un autre terrain, typiques de l'argumentation analogique) qui relève de la critique littéraire : une argumentation par des exemples, pour soutenir une thèse sur l'œuvre d'Homère, à mi-chemin entre la caractérisation esthétique et l'herméneutique : « Les olympiens ne sont que passion. L'humanité démesurée, telle est leur divinité ». Ce développement de critique littéraire tourne sur la fin à

---

<sup>81</sup> Déjà dans *Les Contemplations*, deux poèmes ironisent sur l'accommodation de la mythologie antique au goût classique, ou aux convenances d'une société chrétienne et prude. L'écolier d'« À propos d'Horace » s'insurge contre ses maîtres : « Ô cancre ! qui mettez / Une soutane aux dieux de l'éther irrités, / Un béguin à Diane, et qui de vos tricornes / Coiffez sinistrement les olympiens mornes » (*LC*, I, 13, Massin IX, p. 87) : la transmission du trésor des mythes antiques, en ce début du XIX<sup>e</sup> siècle où Hugo fut élève, et pour un certain temps encore, passait par des enseignants souvent ecclésiastiques que leurs croyances, leurs idées (étroitement classiques), et à en croire Hugo leur âge et leur médiocrité, vouaient à adultérer ce trésor. Un peu plus loin, dans « Quelques mots à un autre », le poète déclare à son censeur : « Vous êtes un ancien d'hier. Libre et sans voiles, / Le grand Olympe nu vous ferait dire : Fi ! / Vous mettez une jupe au Cupidon bouffi ; / Au clinquant, aux neuf sœurs en atours, au Parnasse / De Titon du Tillet, votre goût est tenace ; / Les Ménades pour vous danseraient le cancan ; / Apollon vous ferait l'effet d'un Mohican ; / Vous prendriez Vénus pour une sauvagesse » (*LC*, I, 26, Massin IX, p. 108). On retrouve dans la prose philosophique des années 1863-1864 la même pensée et les mêmes sarcasmes. Dans « Les Traducteurs », Hugo livre cette réflexion sur l'*Iphigénie* de Racine : « Parfois un affadissement du goût produit des effets singuliers. Voyez l'*Iphigénie* de Racine, laquelle est une traduction. Le sujet d'*Iphigénie* est simplement féroce. C'est un père qui tue sa fille pour avoir du vent. Un cacique de l'Hellade fait la guerre à un cacique de la Troade ; il réunit sa flottille de pirogues dans un petit port, Aulis ; le vent manque pour la traversée. L'idole Éole ne souffle pas. Il s'agit de faire souffler l'idole. Le cacique consulte l'obi, Calchas. L'obi répond au cacique : l'idole veut manger ta fille. [...] Maintenant, avec ce sujet barbare, faites une tragédie polie. En d'autres termes, manquez de goût. Faites parler à ces hurons grecs le beau style de cour. Remplacez la poésie primitive par la poésie élégante [...] et ce qui était formidable en Grèce devient absurde à Versailles. Pourquoi ? tout simplement parce que le traducteur a changé la clef du style. Le goût est une proportion » (Massin XII, p. 379). Sur la mythologie grecque reprimativisée par l'imagination hugolienne, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, « Eschyle, ou Un hellénisme hugolien » (p. 62-79) et « Grèce galante, Grèce cyclopéenne, Grèce visionnée » (p. 97-116).

l'élaboration poétique, avec la réécriture et la métaphorisation interprétative<sup>82</sup> du meurtre de Méduse : « Un autre, la sagesse, a coupé la tête de la nuit hérissée de serpents et l'a clouée sur son bouclier ». Il y a plus de rouerie encore ici que dans les cas précédents : pour se déplacer sur un terrain argumentatif et poétique (l'univers homérique) qui paraît bien éloigné du débat, Hugo prend ses adversaires au piège d'un mot utilisé par eux (si tant est qu'ils l'aient réellement utilisé, et que Hugo ne joue pas au ventriloque<sup>83</sup>) et par lui en deux sens presque entièrement différents, et l'on pourrait réduire son procédé à une critique terminologique sans plus de portée, s'il n'y avait pas tout de même un noyau ténu d'accord sur l'analogie, qui conserve au retournement du sens d'*olympien* une pertinence de fond : quand Hugo parle d'« un instant où l'impassibilité était recommandée au poète comme condition de la divinité », l'accord paraît se faire avec l'adversaire sur cette « divinité » du poète, – noyau d'accord analogique qui reste à préciser, et c'est là que l'idée hugolienne de la divinité, « l'humanité démesurée », vient s'opposer à celle qui dort dans l'adjectif *olympien*, la sérénité inhumaine. Hugo n'exprime pas d'adhésion à l'adjectif *olympien* avant d'en réveiller le sens, comme il le fait pour « l'azur » ou « le sauvage ivre » : il pourrait sembler à un lecteur superficiel que le prolongement vise ici à détruire seulement (en montrant l'inadéquation profonde entre l'analogie choisie et ce que l'adversaire veut lui faire dire), et non à s'approprier. Mais le développement sur les divinités homériques, et surtout la métaphore interprétative que nous avons repérée, ne permettent pas de douter de l'appropriation ; la critique n'est donc pas de pure terminologie, le motif de l'*olympien* est conservé pour une toute nouvelle modélisation : « la sagesse » ayant « coupé la tête de la nuit », quelle symbolisation plus claire du combat auquel Hugo appelle l'écrivain ?

### **Correction d'une analogie**

Le plus souvent donc, la stratégie adoptée par Hugo croise les deux types purs que sont le prolongement de l'analogie adverse et le refus de cette analogie au profit d'une autre. Mais ce croisement même est susceptible de plusieurs modalités : les cas où un apparent prolongement

---

<sup>82</sup> Voir sur ce phénomène le chapitre 13 p. 804-809.

<sup>83</sup> Y a-t-il en effet des penseurs de l'art pour l'art qui aient textuellement demandé au poète d'être « olympien » ? ou bien Hugo confie-t-il leur pensée à un mot choisi soigneusement pour servir de cible à la critique et de point d'appui au retournement ? Hugo répond sans doute à l'usage de cet adjectif comme éloge de Goethe (voir ci-dessus la n. 80) en prenant cet éloge pour une façon indirecte d'exiger du poète l'impassibilité. On peut aussi penser, avec Jean-Marc Hovasse, que Leconte de Lisle est visé : « Renvoyer le chantre autoproclamé de l'antiquité à la lecture d'Homère, cela ne manquait pas de sel (attaque) ; Leconte de Lisle répondra plus tard » (*Victor Hugo*, t. 2 : *Pendant l'exil I (1851-1864)*, p. 844).

recouvre en réalité un changement d'analogie (nous venons de les étudier) sont à distinguer des cas où un franc changement d'analogie tient cependant du prolongement par la ressemblance du nouveau phore que l'on propose avec celui que l'on rejette. De par cette ressemblance, Hugo semble moins changer d'analogie que corriger celle de son adversaire, la corriger souvent en la complexifiant, pour la rendre plus à même de modéliser la réalité-thème ; il y a dans une telle démarche de correction un mélange d'acceptation et de refus, d'accord et de désaccord, qui ménage à Hugo un peu de la force des stratégies concessives. Voyons par exemple comment il conteste, au début de la deuxième partie de la Conclusion de *Napoléon le Petit*, la vision que les ennemis du progrès veulent donner de 1848 :

On a beaucoup dit, dans la phraséologie banale qui s'emploie en pareil cas, que 1848 avait ouvert un gouffre. Point. Le cadavre du passé était sur l'Europe ; il y est encore à l'heure qu'il est. 1848 ouvrit une fosse pour y jeter ce cadavre. C'est cette fosse qu'on a prise pour un gouffre.

En 1848, tout ce qui tenait au passé, tout ce qui vivait du cadavre, vit de près cette fosse. Non seulement les rois sur leur trône, les cardinaux sous leurs barrettes, les juges à l'ombre de leur guillotine, les capitaines sur leurs chevaux de guerre, s'émurent ; mais quiconque avait un intérêt quelconque dans ce qui allait disparaître [...], tous les hommes du passé penchèrent leur tête les uns vers les autres et tremblèrent<sup>84</sup>.

Hugo présente d'abord l'analogie de ses adversaires, celle du « gouffre », avec d'emblée une indication qui la fragilise : cette analogie ressortit à « la phraséologie banale », elle est convenue, stéréotypée, il y a donc de fortes chances pour qu'elle ne soit plus aussi vivement éprouvée, précisément ressentie et rigoureusement exploitée qu'elle le devrait ; elle est le réflexe lexical d'une inquiétude, elle n'est pas profondément pensée. Une fois encore, Hugo va s'emparer d'une analogie pas assez réfléchie et, en l'approfondissant, se donner l'*ethos* et le mérite d'un sérieux plus grand que celui de ses adversaires. L'approfondissement, ici, prend la forme net d'un refus et d'un échange d'analogie : « point », répond Hugo à l'analogie du « gouffre », et il lui substitue celle de la « fosse ». Mais l'habileté de cette nouvelle analogie est dans sa proximité avec l'ancienne. Elle en conserve le sème principal (/trou/, /béance/) et apparaît par là plus plausible (deux modélisations d'une même réalité qui, tout en s'opposant, restent proches, sont plus convaincantes que deux modélisations absolument divergentes, à cause du sentiment qu'on a d'approcher de la vérité à mesure que deux adversaires se mettent d'accord) ; elle la modifie à la marge, et comme elle la complexifie, comme elle se donne pour plus complète, capable de fédérer plus d'aspects de la réalité (la métaphore de la fosse est filée, elle donne un rôle à plus d'éléments littéraires que ne fait celle du gouffre : « Le cadavre du passé était sur l'Europe ; il y est encore à l'heure qu'il est. 1848

---

<sup>84</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 529-530.

ouvrit une fosse pour y jeter ce cadavre »), comme enfin elle la justifie (une fosse c'est toujours un trou, mais on sait à quoi doit servir ce trou, on sait pourquoi il y a un trou), elle passe pour une rectification convaincante de l'analogie première, qu'elle réduit à une illusion d'optique (« C'est cette fosse qu'on a prise pour un gouffre »). Mieux, elle explique cette illusion d'optique : il est logique que les hommes du passé aient pris la fosse pour un gouffre, puisqu'ils devaient y être jetés : ils ont « [vu] de près cette fosse » et ont tremblé. Au total, stratégie habile, et qui continue de se renforcer à mesure que Hugo, filant sa métaphore de la fosse, en tire tout un scénario de plus en plus globalement explicatif :

Cette fosse qui était béante, et où avaient failli tomber toutes les fictions, leur trésor, qui pèsent sur l'homme depuis tant de siècles, ils résolurent de la combler. Ils résolurent de la murer, d'y entasser la pierre et la roche, et de dresser sur cet entassement un gibet, et d'accrocher à ce gibet, morte et sanglante, cette grande coupable, la Vérité<sup>85</sup>.

Ce motif du gibet, sommet d'horreur du haut duquel on peut apprécier tout le chemin parcouru, grâce à l'art hugolien de la transformation métaphorique, depuis l'analogie initiale, banale et contestée du gouffre, ce motif n'est même pas tout à fait la fin des métamorphoses : il annonce et prépare la grande métaphore filée de la France Christ des nations, crucifiée par les hommes du passé, que Hugo développe quelques paragraphes plus loin<sup>86</sup>. Mais avant cette reprise de l'évolution métaphorique, une dernière phrase vient conclure l'approfondissement du motif du gouffre, si magistralement mené : « l'entreprise » des réactionnaires, récapitulée en un long paragraphe énumératif, « Défaire le travail de vingt générations ; tuer dans le dix-neuvième siècle, en le saisissant à la gorge, trois siècles<sup>87</sup> », etc., c'était, « En un mot, fermer cet abîme qui s'appelle le progrès ». Or ici, *in extremis*, le pamphlétaire semble rendre de la valeur à l'analogie de ses adversaires : il y a bien eu « abîme », ce qui est synonyme de « gouffre » ; la structure *ce Y qu'on appelle X* présente ce phore comme la réalité même sous le voile des vocables. Mais la valeur rendue à l'analogie est bien différente de celle que lui prêtaient les adversaires de Hugo : le progrès n'est pas un gouffre comme péril, c'est un abîme comme ouverture, espace libre au déploiement des améliorations, et espace démesuré, apparenté par là à l'infini divin.

Une autre correction d'analogie soutient dans notre corpus la même argumentation contre ceux qui ont peur du progrès. Un beau passage de la prose philosophique « La Civilisation »,

---

<sup>85</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 530.

<sup>86</sup> Sur ce passage, voir le chapitre 9 p. 498-500. Sur la Vérité et d'autres personnifications assassinées par Napoléon III, voir le même chapitre 9 p. 494-498.

<sup>87</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 530, pour cette citation et la suivante.

que nous étudierons plus largement au chapitre 9 p. 547-548, présente la marche de l'Histoire comme une évasion hors des ténèbres du passé, dont les épaisseurs

se dissipent sur nos fronts et laissent voir par leurs brèches les lueurs du vrai jour. Ces trouées faites à la nuit sont pour les hommes du vieux monde les blessures de la société, de l'ordre, de la famille, de la religion. Ô imbéciles qui prennent une déchirure de nuage pour une plaie du ciel.

En ce cas, nous avons pour espoir un élargissement de plaies, car l'achèvement de ces trouées et de ces brèches est une des grandes tâches du siècle<sup>88</sup>.

Dans *Napoléon le Petit* correction du gouffre en fosse de cimetière, ici correction de la plaie en brèche d'évasion et déchirure de nuage : Hugo a senti toutes les possibilités de retournement argumentatif qu'offrait l'hyper-motif de la béance. L'adversaire, de nouveau, est jugé victime d'une illusion d'optique : Hugo se met sur le pied supérieur du diagnosticien. Mais ici l'écart entre illusion et réalité joue entre deux niveaux de métaphoricité. La perception erronée, la blessure, est une métaphore par rapport à l'isotopie du ciel, des nuages et de la nuit (« une plaie du ciel »), qui elle-même est métaphorique par rapport aux choses littérales dont il est question (l'Histoire, la société, la politique). Dissiper l'illusion d'optique, c'est donc ici défaire une métaphore de second degré, une métaphore dans la métaphore. Nous reverrons au chapitre 9 (p. 537-538) un exemple de ce procédé, très similaire à la fois par son comparant de niveau 1 (le ciel, la nuit, les nuages) et par sa visée de neutralisation du mal, – mais alors le mal sera celui, réel, du vieux monde difficile à vaincre ; ici le mal n'en est pas vraiment un : nous anticipons sur l'étude des métaphores justificantes, que nous mènerons au chapitre 9 également (p. 552-554).

Cette stratégie, correction d'une analogie trop simpliste, dépassement d'une apparence trompeuse tout en intégrant et en expliquant cette apparence, était une arme rêvée pour le combat contre « Napoléon le Petit », – un combat qui semblait déjà perdu puisque Louis Bonaparte triomphait. Hugo s'emploie à relativiser ce succès du coup d'État, en le montrant tout provisoire, ce qui à la fois fonde un espoir pour l'avenir, justifie la lutte et – du moins pouvait-on l'espérer – crée les conditions de sa réussite : dire que le peuple pouvait, devait se soulever d'un moment à l'autre, c'était encourager ce soulèvement en le présentant comme possible et inéluctable, c'était l'attiser d'une parole auto-réalisatrice, sans doute plus efficace (quoique n'ayant pas prouvé son efficacité) que les simples exhortations. En d'autres termes, la correction d'une analogie a un potentiel et parfois une visée de modification directe du réel : en elle, la métaphore se montre (ou peut se rêver) capable de transformer les choses mêmes. C'est cette stratégie que met en œuvre l'argument métaphorique de la Néva, étudié

---

<sup>88</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

plus haut comme parabole justificative. La parabole vient en réponse à cette déclaration des « sceptiques », c'est-à-dire de ceux qui ne croient pas au réveil du peuple et qui ne le souhaitent pas :

« N'espérez rien. Vous êtes des poètes et des rêveurs si vous espérez. Regardez donc : la tribune, la presse, l'intelligence, la parole, la pensée, tout ce qui était la liberté a disparu. Hier cela remuait, cela s'agitait, cela vivait, aujourd'hui cela est pétrifié. Eh bien, on est content, on s'accommode de cette pétrification, on en tire parti, on y fait ses affaires, on vit là-dessus comme à l'ordinaire. La société continue, et force honnêtes gens trouvent les choses bien ainsi. Pourquoi voulez-vous que cette situation change ? pourquoi voulez-vous que cette situation finisse ? Ne vous faites pas illusion, ceci est solide, ceci est stable, ceci est le présent et l'avenir<sup>89</sup>. »

Hugo, ventriloque une fois de plus, met dans la bouche de ses adversaires une métaphore censée traduire fidèlement leur point de vue, la métaphore de la pétrification, pour pouvoir ensuite contester cette analogie. Il en fait revenir le motif de façon bien visible et insistante dans sa description de la Néva gelée : « Ce n'est plus de l'eau, c'est de la roche », « ce marbre qui a été un fleuve », « vraiment cela sonne sous le pied comme du granit<sup>90</sup> », – car ce premier moment de la construction d'une analogie nouvelle est aussi un moment ironique, qui fait entendre en le traduisant le point de vue des « sceptiques » (d'où les exclamations joyeuses « Vive l'hiver ! vive la glace ! en voilà pour l'éternité »). Mais l'idée de pétrification éternelle sonne creux et faux désormais au sein du modèle de la Néva. Hugo paraît avoir achevé une analogie seulement esquissée par ses adversaires : il a trouvé dans la nature un modèle qui fédère les deux motifs analogiques utilisés par eux (1° la solidification, 2° l'installation humaine et la construction sur cette solidification), à savoir le modèle du gel d'un fleuve. Mais en réalité, il a corrigé leur analogie : la pétrification, qui dans la bouche des « sceptiques » était l'hyperbole irréfléchie de la solidification, mais que Hugo a reçue en son sens précis, étymologique, apparaît désormais comme une impression fautive, grossière erreur même, fruit d'une confusion de la pierre et de l'eau gelée. De nouveau, Hugo se donne l'*ethos* d'un penseur plus exact, plus attentif que ses adversaires au sens des mots et à la nature des choses. Et de cette analogie corrigée, il peut tirer la conclusion souhaitée : de même qu'un fleuve gelé est voué au dégel, le peuple d'abord sans réaction finira fatalement par se révolter.

Une autre correction d'analogie sur le même sujet (restée inédite en 1852, publiée dans l'édition Massin en annexe du chapitre I, 4 de *Napoléon le Petit*) est intéressante à la fois pour sa variation de motif et pour le supplément d'explication qu'elle comporte par rapport à l'analogie de la Néva :

---

<sup>89</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421-422.

<sup>90</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 422 pour ces trois citations.

1851.  
 Vous vous étonnez de ce calme profond du peuple. Vous en rendez-vous compte ?  
 Vous marchez dessus, vous le foulez aux pieds. Il ne bouge pas. Vous le croyez  
 mort.  
 Non.  
 Mais il est las.  
 Un peuple est long à digérer une révolution.  
 Un peuple qui a dévoré une monarchie, est un boa qui a dévoré un tigre.  
 La chose faite, il dort.  
 Mais prenez garde, il se réveillera<sup>91</sup>.

Ici l'erreur consiste à confondre le sommeil et la mort : couple analogique sur lequel travaillent beaucoup non seulement *Napoléon le Petit* mais aussi *Châtiments*. Dans ce recueil, le poème II, 2, avec son fameux refrain « Lazare ! / Lève toi ! », joue non plus sur la distinction mais au contraire sur une continuité miraculeuse entre les deux états : un sommeil qui est mort si le réveil n'y met pas promptement fin, une mort qui est sommeil grâce à la possibilité d'une résurrection (voir aussi dans *Napoléon le Petit* cette continuité des deux états vue autrement : « à de certaines heures, en de certains lieux, à de certaines ombres, dormir, c'est mourir<sup>92</sup> »). Ici l'important est bien la distinction entre le sommeil et la mort ; et la métaphore animale, naturaliste et exotique du boa permet d'offrir une compréhension historique plus large, une explication des événements de 1851-1852 à la lumière des années qui les ont précédés. Parce qu'il fait droit à l'impression analogique de son interlocuteur (*le peuple semble mort*), parce qu'il la lui explique, parce qu'il sait trouver dans la nature le modèle très précis de causalité complexe dont il a besoin, Hugo donne une fois encore l'impression d'une intelligence plus profonde des choses : il rend ainsi plausible son espoir d'un réveil du peuple<sup>93</sup>.

## De la stratégie au poème

Les exemples que nous venons d'étudier appartiennent tous à la prose, le plus souvent à *Napoléon le Petit*, à *William Shakespeare*, ou à son reliquat. C'est que ces stratégies argumentatives, dans notre corpus, sont presque l'apanage de la prose et de l'écriture d'idées qui s'y déploie. Un exemple tiré des *Contemplations* va cependant nous montrer que le renversement argumentatif d'une analogie peut non seulement exister en poésie, mais servir

---

<sup>91</sup> Annexe à *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 422.

<sup>92</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421.

<sup>93</sup> Une dernière correction analogique, qui termine *Napoléon le Petit*, réaffirme la fragilité du succès de Louis Bonaparte en le réduisant (comme faisait la parabole de la Nèva) à une illusion d'optique ; en l'occurrence, Hugo corrige moins une analogie par une autre qu'une impression littérale par une métaphore : c'est l'image de la toile de scène (*N le P*, Conclusion II, 2, Massin VIII, p. 537), que nous étudierons au chapitre 9 p. 539-541.

même de principe organisateur à tout un poème. Il s'agit du poème V, 20, « Cérigo », qui est la dernière réplique d'un dialogue poétique à trois voix. Nerval avait publié dans *L'Artiste* du 30 juin 1844 sous le titre « Voyage à Cythère » un récit de son escale à Cérigo (anciennement Cythère) qui devait ensuite prendre place dans son *Voyage en Orient* (chapitres 12 et 13 de l'Introduction). Baudelaire s'était visiblement inspiré de cet article, où figurait la sinistre vision d'un pendu, pour écrire son poème « Un voyage à Cythère », publié dans *La Revue des Deux Mondes* le 1<sup>er</sup> juin 1855 (puis dans *Les Fleurs du mal* de 1857 avec le numéro 88) ; le manuscrit du poème de Hugo porte les dates du 9 et du 11 juin 1855. Compétition poétique autour d'un même sujet, mais dialogue imparfait, dialogue de sourds. Baudelaire ne répond pas vraiment à Nerval, il lui emprunte seulement une matière qu'il traite allégoriquement pour exprimer une souffrance et un accablement personnels sans rapport avec le sentiment nervalien du désenchantement et de la dépoétisation du monde. Hugo, lui, répond imparfaitement aux deux. Comme Baudelaire, il choisit de traiter allégoriquement la matière fournie par Nerval. Mais là où Baudelaire se focalise rapidement sur un détail très précis et assez accessoire de cette matière, le pendu, pour y lire l'image de sa propre condition, Hugo produit une allégorie générale, et à partir de ce qui constitue l'essentiel et le drame dans le récit de Nerval : l'écart douloureux entre la Cythère mythique et une Cérigo prosaïque. Ce faisant, il répond à l'expérience nervalienne du désenchantement et de la dépoétisation du monde, mais depuis une interprétation allégorique de cette expérience, ce qui fausse quelque peu la réponse. On peut aussi penser qu'il répond au poème de Baudelaire, ou du moins à ce qu'il y a lu d'expression d'une usure de l'être ; mais Baudelaire reste évasif sur les raisons de cette usure très personnelle ; Hugo la ramène au sentiment assez topique de la vieillesse, et de la vieillesse comme âge déserté par l'amour.

Dès le premier vers du poème, le traitement symbolique du sujet est explicite : « Tout homme qui vieillit est ce roc solitaire / Et triste, Cérigo, qui fut jadis Cythère<sup>94</sup> ». La suite du poème précise et déplace quelque peu l'analogie, de l'opposition jeunesse / vieillesse en général au thème plus particulier de l'amour : « Cythère est là, lugubre, épuisée, idiote, / Tête de mort du rêve amour, et crâne nu / Du plaisir, ce chanteur masqué, spectre inconnu ». La symbolisation exploite ce contraste qui fit toute l'amertume de l'expérience nervalienne, le contraste (soutenu par l'onomastique) entre la Cythère antique et rêvée, l'île verdoyante et fleurie hantée par Vénus, et la Cérigo actuelle et réelle, rocher nu, prosaïque, déserté d'une présence divine reléguée parmi les erreurs de la Fable (« à l'horizon Vénus fuit dans les

---

<sup>94</sup> *LC*, V, 20, Massin IX, p. 283.

songes ») : ce contraste devient l'allégorie d'une douloureuse vérité humaine, à savoir que l'amour n'aurait qu'un temps, celui de la jeunesse. Sauf que cette vérité appelle une précision, voire une correction : ce qui n'a qu'un temps, c'est l'amour charnel, l'amour des sens, tandis que l'amour spiritualisé, l'amour des âmes, ne meurt jamais. Cette correction s'inscrit dans la structure du poème, qui est divisé en deux mouvements, le second répondant par la confiance sereine au désespoir inconsolable du premier. Or la correction s'appuie sur une manipulation argumentative de l'analogie développée dans le premier mouvement. Le second mouvement s'ouvre sur ces vers par lesquels le poète, se dédoublant, répond au dernier vers du premier mouvement (« à l'horizon Vénus fuit dans les songes ») :

Vénus ! Que parles-tu de Vénus ? elle est là.  
 Lève les yeux. Le jour où Dieu la dévoila  
 Pour la première fois dans l'aube universelle,  
 Elle ne brillait pas plus qu'elle n'étincelle.  
 Si tu veux voir l'étoile, homme, lève les yeux,  
 L'île des mers s'éteint, mais non l'île des cieux ;  
 Les astres sont vivants et ne sont pas des choses  
 Qui s'effeuillent, un soir d'été, comme les roses.  
 Oui, meurs, plaisir, mais vis, amour<sup>95</sup> !

Ces vers développent l'argumentation analogique qui autorise le renversement de perspective. Notons qu'à la différence des exemples en prose étudiés ci-dessus, l'analogie initiale qui se trouve ensuite discutée n'appuie pas un argument, mais permet la mise en allégorie d'une vérité humaine ; il n'y a donc pas ici réponse à un argument d'analogie par un autre, mais recours à l'argumentation analogique afin de compléter et corriger l'allégorie. La stratégie adoptée mêle de façon subtile la transformation d'un phore nominalement accepté et la correction d'une analogie. Cela tient à ce que l'analogie initiale s'est en quelque sorte bifurquée à partir d'un motif unique : l'île de Vénus (devenue rocher nu) et Vénus elle-même (disparue à l'horizon) symbolisent, à la fin du premier mouvement, la défaite de l'amour. Le deuxième mouvement répond lui aussi sur deux lignes symboliques et argumentatives, qui reconvergent vers un motif unique, celui de l'étoile<sup>96</sup> : 1° *si Vénus doit être symbole de l'amour* (acceptation nominale de l'analogie), *c'est d'un amour éternel et non éphémère* (thèse nouvelle que la manipulation argumentative de l'analogie va appuyer), *car Vénus n'est pas une déesse qui s'évanouit dans le néant des légendes, mais une étoile brillant au ciel de toute éternité* (transformation du phore) : voilà ce que disent les quatre premiers vers du

<sup>95</sup> LC, V, 20, Massin IX, p. 284.

<sup>96</sup> L'image de l'étoile sert régulièrement chez Hugo à sauvegarder l'impérissabilité de l'idéal, et ainsi à rassurer ou à rendre espoir : on comparera l'aphorisme justificatif de *Napoléon le Petit* cité au début de ce chapitre p. 440, « Le navire est à la merci de l'océan, l'étoile non », le poème « Cérigo », et une métaphore des *Misérables* (l'idéal étoile inaccessible aux gueules des nuages du mal) que nous étudierons au chapitre 9 p. 537.

second mouvement ; 2° *si l'on veut bien symboliser l'amour, ce n'est ni l'île ni la rose, soumises aux ravages du temps, qu'il faut prendre pour symbole, mais l'étoile impérissable* (correction de l'analogie) : « L'île des mers s'éteint, mais non l'île des cieux, / etc. ». Il faut ajouter, pour être exact, que les motifs discutés (Vénus disparue à l'horizon, l'île, la rose) ne sont pas complètement rejetés, mais réattribués, grâce à la distinction entre l'amour des sens (qui hérite de ces motifs discutés) et l'amour spiritualisé (qui a droit au motif nouveau de l'étoile). Notons enfin ce que cette stratégie doit à une exploitation large et rusée des comparants : jeu habile sur les divers niveaux de réalité ou de signification des motifs (Vénus déesse mais aussi étoile), ou bien mise en ressemblance des motifs (projection métaphorique de « l'île des mers » sur « l'île des cieux »<sup>97</sup>), – en somme, belle combinaison d'une dissimilation et d'une assimilation.

Nous avons montré quelle variété de formes l'argumentation analogique peut revêtir chez Hugo – variété non dispersée, mais organisée autour de configurations stables, en constellations de cas plus ou moins excentrés par rapport à un modèle pur. Comme nous l'avions annoncé, l'énoncé-argument est très souvent littéral (il parle du phore lui-même et non d'autre chose à travers le phore), qu'il soit aphorisme, parabole ou question rhétorique ; mais souvent aussi, il engendre un énoncé métaphorique à sa périphérie ; dans tous les cas, sa relation avec son contexte, sa pertinence, peuvent être dites métaphoriques, dans un emploi un peu élargi du mot, parce qu'il y a implicitement comparaison sans mot de comparaison ; ces énoncés littéraux sont pour le lecteur autant d'allégories des choses dont parle Hugo (il ne parle pas de la perle pour elle-même, mais pour dire quelque chose de l'innocence) ; enfin, il arrive que la métaphore se réintroduise dans l'énoncé littéral pour mieux disposer le phore à décrire le thème. À ces titres divers, on peut parler d'arguments métaphoriques, et tous méritaient d'être étudiés ici, ne serait-ce que pour présenter le plus complètement possible les familles formelles. Nous avons constaté aussi l'habileté, la mobilité des images hugoliennes, et leur puissance à reconfigurer la vérité dans l'esprit du lecteur lorsqu'elles sont prises dans des opérations logico-rhétoriques telles que la réfutation, la concession, etc. La prose semble un terrain plus favorable que la poésie à toutes ces configurations argumentatives. Mais l'apport de ce chapitre n'est pas seulement formel. Deux tendances thématiques très nettes se sont dessinées. Contre les réactionnaires en politique, Hugo argumente sa confiance dans la continuation du progrès et dans sa bonté foncière (*Napoléon le Petit*, puis la prose

---

<sup>97</sup> Sur la projection métaphorique d'un motif d'abord littéral, voir le chapitre 13 p. 768-773.

philosophique des années 1860-1864 ; nous verrons de nouveaux exemples dans notre chapitre 9). Contre les partisans de l'art pour l'art, qui dominent le champ littéraire dans les années 1860, Hugo plaide pour un art utile, avec toute une série d'images, souvent naturelles, plus ou moins mythifiées, qui forment grappe au chapitre 1 (voir ici même la n. 68) puis dans les chapitres suivants du livre II, VI de *William Shakespeare* : « Le Beau serviteur du Vrai ». Le bien triomphera fatalement, il faut agir pour que le bien triomphe : l'avvers et le revers, non contradictoires, d'une même allégeance aux forces de vie.



## Chapitre 9. L'argumentation métaphorique intrinsèque I

### Dire le mal

Le chapitre précédent a étudié le rôle des métaphores hugoliennes dans des arguments caractérisés, en bonne et due forme, – mais aussi dans des raisonnements amputés, elliptiques. Allons au bout de cet élargissement du champ : il peut y avoir de l'argumentation, dissimulée, implicite, en dehors des formes argumentatives. Dans ce nouveau chapitre et dans les deux suivants, nous étudierons donc ce qu'on peut appeler l'argumentation intrinsèque des métaphores hugoliennes, c'est-à-dire ce qu'elles portent en elles d'argumentation sans être nécessairement prises dans une structure discursive argumentative. L'idée d'une argumentation métaphorique intrinsèque nous est suggérée par un article de Michel Le Guern<sup>1</sup> ; on peut l'expliquer à partir de l'exemple suivant : lorsqu'on dit *la corruption gangrène nos institutions judiciaires*, on invite l'interlocuteur à envisager la ressemblance entre un comparant, la gangrène, et un comparé, la façon dont la corruption affecte les institutions judiciaires. Si l'interlocuteur comprend la métaphore, s'il la reconnaît pour pertinente et parlante, c'est qu'il voit cette ressemblance : la corruption *se répand*, et elle est *dangereuse*. Éclairé sous cet angle, le comparé inspirera à l'interlocuteur une opinion – en l'occurrence, il faut lutter contre la corruption – que vraisemblablement le locuteur voulait lui faire adopter. La ressemblance, donc la métaphore, plaident en faveur de certains jugements, qui parfois constituent la signification même de la métaphore, mais qui sont lourds de conséquences possibles : sur le reste des opinions de l'interlocuteur, sur les options pratiques qu'il favorisera, sur ses décisions et ses actions. Le pouvoir de disposer de telle ou telle manière l'interlocuteur envers un objet : voilà ce qu'est l'argumentativité intrinsèque des métaphores<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> « Métaphore et argumentation », in *L'Argumentation* (actes d'une journée d'étude organisée par le Centre de recherches en linguistique et sémiologie de l'Université Lyon II), Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1981. Dans cet article, Michel Le Guern s'inscrit ouvertement dans la ligne d'Oswald Ducrot et de ses travaux sur l'argumentation dans la langue. *Argumentatif* semble alors vouloir dire : qui indique, plus ou moins fortement, que le locuteur a telle opinion X, qui n'est pas exactement celle qu'il formule (exemple beaucoup étudié par Ducrot : « j'ai *peu* faim » indique que le locuteur n'a pas faim, « j'ai *un peu* faim » indique que le locuteur a faim). Ainsi, Le Guern constate que « le mot "âne" est moins péjoratif quand il sert à désigner l'animal à longues oreilles que quand il est employé en référence à un collègue [...] ». Autrement dit, la force argumentative d'un lexème [...] apparaît comme supérieure dans les emplois métaphoriques à celle que l'on ressent pour les emplois du même lexème au sens propre » (p. 68-69). Le Guern explique que cette force d'affirmation tient à la sélection, dans le signifié du terme métaphorique, de quelques sèmes évaluatifs, mais aussi au fait que le jugement de valeur doit être déduit de l'énoncé métaphorique au lieu d'être posé explicitement, ce qui rend plus difficile la réfutation : la métaphore fait passer en force des jugements axiologiques en les couvrant d'une armure.

<sup>2</sup> Voir encore sur ce point Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, section « La métaphore comme argumentation sous-jacente », p. 258-259 : « le

Ce chapitre sera consacré à l'argumentation qui met en lumière le mal, c'est-à-dire ce qui devrait ne pas être, ce qu'il faudrait pouvoir éviter, – c'est-à-dire encore, dans la perspective de l'argumentation, ce contre quoi l'interlocuteur doit fixer son adhésion ou sa préférence. Cela recouvre, disons-le d'entrée de jeu, une grande diversité d'espèces et donc de modalités argumentatives. Aristote dans sa *Rhétorique* distingue trois genres de discours en fonction de l'auditeur et de l'objet<sup>3</sup> : le délibératif s'adresse à des décideurs politiques, il vise à éclairer l'avantageux ou le nuisible ; le judiciaire s'adresse à des juges, il vise à éclairer le juste ou l'injuste ; l'épidictique s'adresse à l'assistance d'une cérémonie, il a pour fin en soi de valoriser ou de dévaloriser, alors que les deux autres inclinent à une décision active (prise de mesure politique pour le délibératif, acquittement ou condamnation et châtement pour le judiciaire). Se dessine ainsi une typologie rhétorique du mal dont nous trouverons toutes les entrées dans l'œuvre de Hugo, avec des ressorts argumentatifs divers, des émotions ou des modalités rationnelles différentes pour chaque catégorie : l'injuste, c'est-à-dire le crime, qui appelle l'indignation ; le nuisible, qui inquiète la prudence pragmatique ; quant au mal épidictique, il prend surtout la forme du douloureux, qui suscite la pitié<sup>4</sup>.

## « Arracher le masque »

### Contre la perversion du langage. Napoléon III brigand

La situation à laquelle fait face l'auteur de *Napoléon le Petit* est d'une gravité particulière. Le sommeil des consciences, fait révoltant, s'explique et s'excuse en partie par un fait inquiétant et dangereux, une ombre qui occulte ou qui déforme le véritable aspect des événements récents :

au moment où nous sommes, la France, chose étrange à dire et pourtant réelle, ne sait rien de ce qui s'est passé le 2 décembre et depuis, ou le sait mal, et c'est là qu'est l'excuse. [...] Il importe un peu qu'on sache ce que c'est que M. Bonaparte. À l'heure qu'il est, grâce à la suppression de la presse, grâce à la suppression de la parole, de la liberté et de

---

rapprochement analogique qui induit un raisonnement peut à la limite ne s'exprimer que par un seul terme métaphorique » (p. 258).

<sup>3</sup> Aristote, *Rhétorique*, I, 3, 1358 a 35 – 1359 a 5, édition de Pierre Chiron pour la collection « GF », Paris, Flammarion, 2007, p. 139-142.

<sup>4</sup> « On trouve [...] dans le récit hugolien de multiples exemples qui peuvent servir à illustrer la théorie pragmatique des émotions exposée dans *La Rhétorique* [d'Aristote] », écrit Albert W. Halsall dans *Victor Hugo et l'art de convaincre* (Montréal, Les Éditions Balzac, 1995, p. 275) : Judith Wulf cite ce constat dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo* (Paris, Classiques Garnier, 2014) et elle l'illustre en montrant que de nombreux éléments de la diégèse suscitent la pitié ou l'indignation pour emporter l'adhésion du lecteur (p. 229-232). Nous étudierons ici le *pathos* argumentatif d'une autre forme de fiction hugolienne, non plus la diégèse mais les métaphores.

la vérité, [...] grâce, disons-nous, à cet étouffement de toute plainte et de toute clarté, aucune chose, aucun homme, aucun fait, n'ont leur vraie figure et ne portent leur vrai nom ; le crime de M. Bonaparte n'est pas crime, il s'appelle nécessité ; le guet-apens de M. Bonaparte n'est pas guet-apens, il s'appelle défense de l'ordre ; les vols de M. Bonaparte ne sont pas vols, ils s'appellent mesures d'État ; les meurtres de M. Bonaparte ne sont pas meurtres, ils s'appellent salut public ; les complices de M. Bonaparte ne sont pas des malfaiteurs, ils s'appellent magistrats, sénateurs et conseillers d'État ; les adversaires de M. Bonaparte ne sont pas les soldats de la loi et du droit, ils s'appellent jacques, démagogues et partageux<sup>5</sup>.

Le mensonge universel et diffus devient pour Hugo une perversion de la langue elle-même, dont les mots ont perdu leur adéquation aux choses. Plus loin dans le pamphlet, cette idée d'une perversion de la langue revient avec encore plus de netteté. La corruption des significations est présentée comme une opération délibérée des chefs de la droite à l'Assemblée ; les mots concernés sont ceux des idéaux politiques de la gauche ; l'inversion dysphorique de leur sens est l'avèrs et le préalable de l'inversion qui appelle « nécessité » les crimes de Napoléon III :

Ces meneurs [...] avaient trouvé le moyen de pervertir les cerveaux de leurs collègues ingénus au point d'y incruster, pour ainsi dire, des espèces de dictionnaires où chacune des expressions dont se servaient les orateurs et les écrivains de la démocratie se trouvait immédiatement traduite. – *Humanité*, lisez : *Féroacité* ; – *Bien-être universel*, lisez : *Bouleversement* ; – *République*, lisez : *Terrorisme* ; – *Socialisme*, lisez : *Pillage* ; – *Fraternité*, lisez : *Massacre* ; – *Évangile*, lisez : *Mort aux riches*. De telle sorte que, lorsqu'un orateur de la gauche disait, par exemple : *Nous voulons la suppression de la guerre et l'abolition de la peine de mort*, une foule de pauvres gens, à droite, entendaient distinctement : *Nous voulons tout mettre à feu et à sang*, et, furieux, montraient le poing à l'orateur. Après tel discours où il n'avait été question que de liberté, de paix universelle, de bien-être par le travail, de concorde et de progrès, on voyait les représentants de cette catégorie que nous avons désignée en tête de ce paragraphe se lever tout pâles ; ils n'étaient pas bien sûrs de n'être pas déjà guillotins et s'en allaient chercher leurs chapeaux pour voir s'ils avaient encore leurs têtes.

Ces pauvres êtres effarés n'ont pas marchandé leur adhésion au 2 décembre<sup>6</sup>.

Cette opacification du langage couronne la situation « violente<sup>7</sup> » dans laquelle se trouve la France, la dévaluation générale des institutions humaines par la contagion du crime consacré. Selon Marc Angenot, l'angoisse d'une confiscation du langage et des valeurs est typique de la

---

<sup>5</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421.

<sup>6</sup> *N le P*, II, 7, Massin VIII, p. 438.

<sup>7</sup> « La situation présente, qui semble calme à qui ne pense pas, est violente ; qu'on ne s'y méprenne point. Quand la moralité publique s'éclipse, il se fait dans l'ordre social une ombre qui épouvante. / Toutes les garanties s'en vont, tous les points d'appui s'évanouissent. / Désormais il n'y a pas en France un tribunal, pas une cour, pas un juge qui puisse rendre la justice et prononcer une peine, à propos de quoi que ce soit, contre qui que ce soit, au nom de quoi que ce soit. Qu'on traduise devant les assises un malfaiteur quelconque, le voleur dira aux juges : Le chef de l'État a volé vingt-cinq millions à la Banque ; le faux témoin dira aux juges : Le chef de l'État a fait un serment à la face de Dieu et des hommes, et ce serment, il l'a violé, etc. » *N le P*, I, 3, Massin VIII, p. 420.

situation du pamphlétaire, qui réagit avec une violence désespérée pour rétablir la vérité<sup>8</sup>. Tel est bien le projet de *Napoléon le Petit* : « Aux yeux de la France, aux yeux de l'Europe, le 2 décembre est encore masqué. Ce livre n'est pas autre chose qu'une main qui sort de l'ombre et qui lui arrache le masque<sup>9</sup> ». C'est dans ce projet, et contre cette perversion de la langue, que les métaphores du pamphlet prennent tout leur sens : il s'agira, contre toutes les langues de bois, de dire ce qu'est réellement Napoléon III – un authentique criminel. Et pour ce faire, la métaphore, cette utilisation impropre du langage, ce masque imageant posé sur les choses, sera paradoxalement le remède à la corruption des significations et aux déguisements du mal. Elle surgira par ressemblance de l'essence même des choses sous le voile de mensonge qui les couvre et qu'elle déchirera.

Toute une série de métaphores ramènent Napoléon III à son statut de « brigand<sup>10</sup> », coupable de tous les crimes<sup>11</sup> mais principalement de vol et de meurtre. Toutefois le motif du vol (et il en ira de même du motif du meurtre) permet d'argumenter des accusations diverses selon qu'il est plus ou moins littéralement utilisé. Au chapitre I, 7, Hugo ironise sur la franchise avec laquelle la magistrature et le clergé « félicitent cet homme pour avoir volé le pouvoir avec effraction de la Constitution et s'être nuitamment évadé de son serment<sup>12</sup> ». On voit ici ce qu'est la portée argumentative intrinsèque d'une métaphore. Les expressions citées accablent Napoléon III grâce à une mécanique argumentative qui est bien celle de l'argument d'analogie, fondée sur le pouvoir modélisateur d'un comparant. Le raisonnement sous-jacent est : *vous condamnez ceux qui volent avec effraction ; or le coup d'État de Napoléon III*

---

<sup>8</sup> « La position marginale du pamphlétaire entraîne un sentiment de *spoliation lexicale* dont les symptômes stylistiques seront décrits à loisir dans cet ouvrage : le pamphlétaire est quelqu'un à qui on a "volé" son langage. Il parle de "christianisme", de "socialisme", de "liberté", de "démocratie"... Mais ceux qu'il attaque, les défenseurs de l'imposture, n'en ont-ils pas plein la bouche de ces mots-là ? Certes, il lui faudra opposer "leur socialisme", au socialisme "authentique", etc. – reconquérir un langage pris en otage par le monde du scandale. » Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, p. 41.

<sup>9</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421.

<sup>10</sup> Motif récurrent : Napoléon III est « ce brigand de l'ordre » (*N le P*, IV, 2, Massin VIII, p. 472) ; « c'est un peu un brigand et beaucoup un coquin » (*N le P*, Conclusion I, 1, Massin VIII, p. 522) ; la parabole de la diligence, que nous avons étudiée au chapitre précédent, lui donne le rôle d'un chef de brigands (*N le P*, VI, 2) ; plus loin dans le pamphlet, on trouve encore le parallèle suivant : « Le bandit des Abruzzes, les mains à peine lavées et ayant encore du sang dans les ongles, va demander l'absolution au prêtre ; vous [Hugo s'adresse à Louis-Napoléon Bonaparte], vous avez demandé l'absolution au vote » (*N le P*, VI, 9, Massin VIII, p. 506).

<sup>11</sup> Idée sur laquelle insiste *Napoléon le Petit* : « Ce crime [le coup d'État] contient tous les crimes, la trahison dans la conception, le parjure dans l'exécution, le meurtre et l'assassinat dans la lutte, la spoliation, l'escroquerie et le vol dans le triomphe » (I, 3, Massin VIII, p. 419), et à la fin du même chapitre, passage que nous citons ici même dans la n. 7, Hugo montre que tous les types de criminels (le voleur, le faux témoin, le coupable de séquestration arbitraire, l'escroc, le faussaire, le bandit du coin du bois, le meurtrier) peuvent se reposer sur l'impunité de Napoléon III (Massin VIII, p. 420).

<sup>12</sup> *N le P*, I, 7, Massin VIII, p. 427.

ressemble à un vol avec effraction, car il s'est emparé d'un pouvoir auquel il n'avait pas droit, et a ce faisant violé les règles de la Constitution ; donc condamnez ce coup d'État autant qu'un vol avec effraction. Mais toute cette mécanique argumentative se trouve condensée et en partie implicite dans une expression métaphorique qui prend la ressemblance pour acquise et l'exagère jusqu'à l'identification ; cela permet une brièveté, une efficacité, qui conviennent à l'écriture du pamphlet. Exagérer la ressemblance jusqu'à l'identification, c'est le propre de toute métaphore ; prendre la ressemblance pour acquise, c'est la force de la complémentation impropre (*voler*, *effraction*, *s'évader* reçoivent des compléments sémantiquement non pertinents : « voler le pouvoir », « effraction de la Constitution », « s'évader de son serment »), une force que n'aurait pas eue l'attribution impropre, par exemple *le coup d'État est un vol avec effraction* : dans ce cas on poserait ce que la complémentation impropre *présuppose*. C'est cette façon de prendre la ressemblance pour acquise qui permet à la métaphore d'argumenter *au passage* ; au lieu d'affirmer l'analogie, on la laisse se prouver dans l'épreuve de la communication – si le récepteur comprend la métaphore, c'est que la ressemblance est indéniable, il n'y a plus qu'à condamner.

Ici l'analogie du voleur et de l'évasion éclaire la nature criminelle d'actes qui ne sont à proprement parler ni un vol ni une évasion. Il en va de même au sujet du suffrage par lequel Napoléon III s'estime absous. Hugo conteste sa validité en le décrivant comme un vol : « M. Bonaparte a fourré la main dans la conscience de chacun, et a volé à chacun son vote. D'autres font le mouchoir, lui fait l'empire<sup>13</sup> ». Le parallélisme de la deuxième phrase ne sert pas seulement la transposition comique d'un emploi figé de *faire*<sup>14</sup>. Il souligne la disproportion entre les deux vols, pour accroître en conséquence l'indignation suscitée par le second, mais aussi parce que la disproportion est cause d'une sorte de cécité. Le vol étant à cette échelle, et à ce niveau (celui des puissants, de la politique, où la juridiction des lois morales semble s'estomper), on voit mal que c'est un vol – d'où l'utilité argumentative du trope.

Mais la métaphore du vol est aussi utilisée de façon beaucoup plus littérale lorsque Hugo décrit l'usage que Napoléon III et ses complices font de leur pouvoir :

---

<sup>13</sup> *N le P*, VI, 4, Massin VIII, p. 498. La métaphore du vol était déjà appliquée à cette question des 7 500 000 voix au chapitre VI, 2 avec la parabole de la diligence.

<sup>14</sup> Sur ce passage d'un usage littéral à un usage métaphorique de la même expression, voir le chapitre 13 p. 768-773.

Ils s'en servent pour jouir. S'amuser et s'enrichir, tel est leur « socialisme ». Ils ont arrêté le budget sur la grande route ; les coffres sont là ouverts, ils emplissent leurs sacs, ils ont de l'argent en veux-tu en voilà. Tous les traitements sont doublés ou triplés, nous en avons dit plus haut les chiffres<sup>15</sup>.

L'accusation de vol est ici littérale ; l'écart métaphorique porte sur les modalités concrètes du vol. Le détournement de l'argent public est rapproché du banditisme de grand chemin, toujours dans le même souci argumentatif de susciter une indignation au moins égale à celle que méritent des crimes caractérisés pour un lecteur de l'époque. Il faut vaincre la dissonance cognitive qui, chez beaucoup d'esprits, exempte de la morale ordinaire les hautes sphères du pouvoir. Aussi Hugo donne-t-il une épaisseur descriptive à l'image. Après une métaphore plaisamment substitutive<sup>16</sup>, appliquant une action précise et pittoresque (*arrêter sur la grande route*) à un objet inhabituel (le budget) qui s'en trouve transformé en l'objet consacré (une diligence), la scène résultante est dessinée à traits rapides, autonome vis-à-vis de l'isotopie littérale et actualisée sous les yeux du lecteur grâce à l'adverbe déictique *là*<sup>17</sup>.

### **L'assassin et le bourreau**

Les motifs de la violence physique et du meurtre font l'objet d'un traitement également divers. Napoléon III a fait fusiller plusieurs centaines de passants, arrêter ceux qui lui résistaient, exécuter les uns et déporter les autres : la litanie de ces violences résonne d'un bout à l'autre de *Napoléon le Petit*, dans les termes les plus littéraux mais aussi dans des métaphores intrinsèquement argumentatives. Napoléon III est par exemple assimilé à un assassin au chapitre VII, 4, qui explique qu'on réduit à force de souffrances les résistants déportés à « demander grâce » : « L'assassin, penché sur l'assassiné et le couteau levé, lui crie : Je t'ai arrêté, saisi, terrassé, dépouillé, volé, percé de coups, te voilà sous mes pieds, ton sang coule par vingt plaies ; dis-moi que tu TE REPENS, et je n'achèverai pas de te tuer<sup>18</sup>. » De nouveau, l'image a l'épaisseur et l'animation d'une petite scène, avec la description d'une posture et la prise de parole d'un personnage : peinture vive pour aviver l'indignation. Ici c'est une personne littérale qu'on assassine ; mais le plus souvent, les meurtres et les

---

<sup>15</sup> *N le P*, II, 9, Massin VIII, p. 442-443.

<sup>16</sup> Rappel : j'appelle *substitutive* (sous-entendu : au point de vue de la syntaxe) une métaphore qui met un mot-comparant à la place du mot-comparé équivalent au lieu de faire figurer l'un et l'autre et de les relier dans la syntaxe ; ici la même métaphore est également *interactionnelle* (sous-entendu : au point de vue de la syntaxe) puisque le mot-comparant est relié par la syntaxe à un mot-comparé, le COD du verbe. Voir l'introduction p. 20-21.

<sup>17</sup> Sur l'actualisation des métaphores dans la situation d'énonciation grâce aux déictiques, voir le chapitre 12 p. 762-764.

<sup>18</sup> *N le P*, VII, 4, Massin VIII, p. 511.

violences métaphoriques de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments* prennent pour victime une personnification. Lorsque cette personnification est la France, la métaphore garde une signification très proche du littéral. La répression policière qui a meurtri les citoyens est reportée par métonymie sur la nation personnifiée au chapitre I, 7 :

Il a fallu la lier, cette forcenée, cette France, et c'est M. Bonaparte Louis qui lui a mis les poucettes. Maintenant elle est au cachot, à la diète, au pain et à l'eau, punie, humiliée, garrottée, sous bonne garde ; soyez tranquilles, le sieur Bonaparte, gendarme à la résidence de l'Élysée, en répond à l'Europe ; il en fait son affaire ; cette misérable France a la camisole de force, et si elle bouge<sup>19</sup> !...

Mais les métaphores qui font de Napoléon III l'assassin de diverses personnifications servent généralement à éclairer d'autres crimes, ou des crimes plus larges, que le meurtre très littéral des citoyens français. Ce meurtre littéral, lui, se dit dans des images qui travestissent l'acte de tuer pour en exacerber l'horreur :

Il se jeta à la nage avec son crime dans un fleuve de sang ; un moins coupable s'y fût noyé ; il le traversa. C'est là ce qu'on appelle son succès. Aujourd'hui il est sur l'autre rive, essayant de se sécher et de s'essuyer, tout ruisselant de ce sang qu'il prend pour de la pourpre et demandant l'empire<sup>20</sup>.

Une imagination assez romanesque sert ici l'invention d'une fiction horrifique, et richement allégorique, au sens où elle synthétise ingénieusement des traits divers de son objet. En intégrant le sang littéral à l'image du fleuve, Hugo retrouve un motif archétypal<sup>21</sup> pour symboliser le massacre ; l'exploit du fleuve traversé, s'inversant en marque d'infamie, signale l'étendue de la culpabilité ; l'essuyage traduit la recherche d'une absolution ; la ressemblance du sang et de la pourpre permet de dire l'impudence des prétentions impériales du criminel. La métaphore superpose son propre scénario à l'Histoire, et le réalisme des détails (« essayant de se sécher et de s'essuyer ») contribue à sa présence visuelle : révélation d'une vision choquante sous le voile des vocables (« c'est là *ce qu'on appelle* son succès »). Ailleurs, plus brièvement, l'acte de tuer est désigné, par une métaphore proche de la métonymie, dans sa conséquence érigée en symbole : « Le 2 décembre est un crime couvert de nuit, un cercueil fermé et muet, des fentes duquel sortent des ruisseaux de sang. / Nous allons entrouvrir ce

---

<sup>19</sup> *N le P*, I, 7, Massin VIII, p. 430. En faisant de Napoléon III un « gendarme à la résidence de l'Élysée », cette métaphore se démarque des images du brigandage, elle se classe dans une autre catégorie : les images de violences policières ou militaires, beaucoup plus littérales. Par ailleurs, *jouée* (au sens où un acteur joue) avec *ironie*, cette métaphore rejoint le domaine que nous étudierons au chapitre 10 p. 582 sqq.

<sup>20</sup> *N le P*, IV, 1, Massin VIII, p. 472.

<sup>21</sup> L'hyperbole classique des ruisseaux de sang (cf. ici même les n. 23 et 64) est plus que prise au sérieux, elle est dépassée ; avec le fleuve de sang, on retrouve un archétype mythique, au moins biblique (les eaux du fleuve d'Égypte changées en sang au livre de l'Exode, 7, 14-25 ; l'eau des rivières changée en sang, le sang des saints et des prophètes, au livre de l'Apocalypse, 16, 4-6) ; pour l'intégration d'un élément littéral comme le sang à une image, cf. ici même p. 533 le déluge de crachats et cf. le chapitre 12 p. 716-717.

cercueil<sup>22</sup>. » Le cercueil est un symbole ingénieux car il rassemble deux traits opposés : la nuit faite sur le crime, et en même temps l'horreur impossible à dissimuler, matérialisée par ce qui sort des fentes, mais plus fondamentalement par l'image même du cercueil, dont on sait qu'il renferme la mort. Le dénominateur commun de cet exemple et du précédent, c'est le motif du flot de sang, fleuve ou ruisseau, véritable *leitmotiv* dans toute la littérature hugolienne sur le coup d'État, prose ou poésie<sup>23</sup>.

Les métaphores du meurtre servent plutôt à dire, d'une part la violation des lois et des institutions, ou celle des droits et des valeurs, d'autre part le préjudice porté à la nation et à la cause du progrès ; souvent tout cela à la fois. Au chapitre IV, 1, la victime est la vérité : « Dès le matin du crime, les imprimeries ont été mises sous scellé, la parole a été supprimée par Louis Bonaparte, homme de silence et de nuit. Le 2, le 3, le 4, le 5 et depuis, la vérité a été prise à la gorge et étranglée au moment où elle allait parler. Elle n'a pas même pu jeter un cri<sup>24</sup>. » Au chapitre IV, 4, un dernier mouvement qui reprend, résume, reconsidère avec indignations les faits, commence par ces meurtres métaphoriques : « Ainsi, cet homme un beau matin a pris à la gorge la Constitution, la République, la loi, la France ; il a donné à l'avenir un coup de poignard par derrière ; il a foulé aux pieds le droit, le bon sens, la justice, la raison, la liberté ; il a arrêté des hommes inviolables<sup>25</sup>, etc. » Ces deux passages déclinent le meurtre dans des gestes de violence assez précis (« prendre à la gorge », « étrangler »,

---

<sup>22</sup> *N le P*, III, 1, Massin VIII, p. 453.

<sup>23</sup> « Du sang dans les maisons, dans les ruisseaux du sang, / Partout ! Pour enjamber ces effroyables mares, / Les juges lestement retroussent leurs simarres [...] Puisqu'il est dans le meurtre entré jusqu'aux chevilles, / Prosternez-vous devant l'assassin tout-puissant, / Et léchez-lui les pieds pour effacer le sang » (*Ch*, « Nox », II, Massin VIII, p. 574-575). Ce sang coule jusque dans un poème de la Première Série de *La Légende des siècles*, « La Confiance du marquis Fabrice », qui par ce motif et par plusieurs autres repris de *Châtiments* se révèle transposition allégorique du coup d'État du 2 décembre. Le roi Ratbert fête sa victoire dans la cour du château vaincu : il cherche le pied de sa maîtresse « dans les mares de sang » (*LSI*, VII, 3, X, Massin X, p. 575). Une vingtaine de vers plus haut dans la même section du poème, qui dévoile progressivement le carnage, on lisait : « Quelque chose de rouge entre les dalles fume ; / Mais, si tiède que soit cette douteuse écume, / Assez de barils sont éventrés et crevés / Pour que ce soit du vin qui court sur les pavés » (Massin X, p. 575). Cette confusion du sang versé et du vin joyeux (qu'on retrouve encore plus loin, toujours dans la même section du poème : « On achève un mourant en perçant un tonneau », Massin X, p. 575) est une forme plus précise et macabre que prend depuis *Napoléon le Petit* et *Châtiments* le *leitmotiv* du sang (comme le remarque Jean-Marc Hovasse dans son édition de *Châtiments* pour la collection « GF », Paris, Flammarion, 1998, p. 58, n. 9), que le vin soit celui de l'enivrement préparatoire (« Que sur les boulevards le sang coule en rivières ! / Du vin plein les bidons ! des morts plein les civières ! / Qui veut de l'eau-de-vie ? En ce temps pluvieux / Il faut boire », *Ch*, « Nox », I, Massin VIII, p. 574), celui des réjouissances (« Les bouchons et les capsules blanches du vin de Champagne surnageaient sur les ruisseaux rouges de sang », *N le P*, III, 8, Massin VIII, p. 465 ; ou au sujet du rétablissement de la peine de mort : « Il lui faut quelques-uns de ces paniers rouges parmi les paniers de vin de Champagne », *N le P*, IV, 2, Massin VIII, p. 477), ou celui de la messe du *Te Deum* (« ce n'est pas de vin / Que ton ciboire est rouge », déclare Hugo à l'archevêque Sibour, *Ch*, I, 6, Massin VIII, p. 593).

<sup>24</sup> *N le P*, IV, 1, Massin VIII, p. 470.

<sup>25</sup> *N le P*, IV, 4, Massin VIII, p. 482.

« donner un coup de poignard ») qui esquissent des scènes. On est loin toutefois des métaphores autrement descriptives et visuelles qui disent ces mêmes meurtres au chapitre IV, 2, au début d'une diatribe indignée contre les magistrats, finalement interrompue et réservée pour plus tard :

cet homme, ce hideux boucher du droit et de la justice, avait encore le tablier sur le ventre et les mains dans les entrailles fumantes de la Constitution et les pieds dans le sang de toutes les lois égorgées, quand vous juges, quand vous, magistrats, hommes des lois, hommes du droit !... – Mais je m'arrête ; je vous retrouverai plus tard [...] <sup>26</sup>.

La personnification donne lieu ici à une scène de pure horreur. Toutes ces images très visuelles que nous ne cessons de rencontrer, amusantes ou simplement horribles, imitent et dépassent une forme graphique de la dénonciation artistique, la caricature, qui a connu un épanouissement considérable en France depuis la fin des années 1820 ; comme la caricature cherche souvent à faire rire, nous reviendrons sur la modalité caricaturale de la métaphore dans le prochain chapitre. Même recherche d'une scène sanglante à la fin du chapitre 3 de la première partie de la Conclusion du pamphlet :

Bizarre effet d'enivrement ! illusion d'optique ! il voit dorée, splendide et rayonnante cette chose du 14 janvier, cette Constitution souillée de boue, tachée de sang, ornée de chaînes, traînée au milieu des huées de l'Europe par la police, le sénat, le corps législatif et le conseil d'État ferrés à neuf ! Il prend pour un char de triomphe et veut faire passer sous l'arc de l'Étoile cette claie sur laquelle, debout, hideux et le fouet à la main, il promène le cadavre sanglant de la République <sup>27</sup> !

Cette métaphore a toutefois quelque chose de plus que les exemples précédents. Sa portée argumentative intrinsèque (*Napoléon III a comme tué la République, il est donc aussi coupable qu'un assassin*) se surajoute à un jeu d'inversion, à une mécanique argumentative habile, qui repose sur la réfutation d'une analogie de l'adversaire. Une analogie définit le point de vue, la « vision », de Napoléon III : sa Constitution serait pour lui comme un char de triomphe ; Hugo accepte partiellement cette analogie, mais pour la troquer contre une autre, plus vraie, celle qu'une « illusion d'optique » (dans la fiction ironique qui sert ce jeu d'inversion) a empêché Napoléon III de bien distinguer : le char de triomphe est en réalité une claie chargée du cadavre d'une martyre <sup>28</sup>.

Le choix de l'image du meurtre pour éclairer des crimes qui, abstraitement considérés, n'impliquent pas mort d'homme (la rétention illégale du pouvoir, la violation de la Constitution, l'abolition de la République) n'est pas pure exagération. Car pour accomplir ces

---

<sup>26</sup> *N le P*, IV, 2, Massin VIII, p. 477.

<sup>27</sup> *N le P*, Conclusion I, 3, Massin VIII, p. 529.

<sup>28</sup> Sur ce genre de contre-argumentation analogique, voir le chapitre 8 p. 476-481.

crimes, Napoléon III n'a pas hésité à verser le sang, ou plutôt il ne pouvait les accomplir qu'en versant le sang. L'écriture hugolienne, en quelque sorte, fait passer ces meurtres réels dans les énoncés métaphoriques qui décrivent les crimes purement juridiques. Elle refuse ainsi de penser les deux séparément, elle alourdit la gravité des crimes juridiques du poids de violence physique qu'ils devaient engendrer. Il y a là, du point de vue de la rationalité des images, un déplacement qui a sa raison d'être philosophique.

La métaphore du meurtre, dans le pamphlet de 1852 comme dans le recueil de 1853, admet une variante qui se situe à un degré d'intensité supérieur : l'image de l'exécution, c'est-à-dire du meurtre légal. Hugo évoque au début du livre III « ce gouvernement qui fait hésiter entre l'éclat de rire et le sanglot, cette constitution-gibet où pendent toutes nos libertés<sup>29</sup> » : le traitement du motif, rapide, condensé, au passage (dans la stricte logique de l'argumentation métaphorique intrinsèque décrite plus haut), ne laisse pas d'ébaucher une micro-scène d'un effet funèbre. Le même motif, avec une tout autre mise en œuvre, sert de finale au poème V, 10 des *Châtiments*, « À un qui veut se détacher », qui s'attaque à Montalembert. Ce soutien de la première heure du nouveau régime s'en détachait progressivement depuis 1852 ; Hugo refuse de laisser ce coupable échapper au châtement :

Oui, reste leur apôtre ! oui, tu l'as mérité.  
C'est là ta peine énorme !  
Regarde en frémissant dans la postérité  
Ta mémoire difforme.

On voit, louche rhéteur des vieux partis hurlants,  
Qui mens et qui t'emportes,  
Pendre à tes noirs discours, comme à des clous sanglants,  
Toutes les grandes mortes,

La justice, la foi, bel ange souffleté  
Par la goule papale,  
La vérité, fermant les yeux, la liberté  
Échevelée et pâle,

Et ces deux sœurs, hélas ! nos mères toutes deux,  
Rome, qu'en pleurs je nomme  
Et la France sur qui, raffinement hideux,  
Coule le sang de Rome !

Homme fatal ! l'histoire en ses enseignements  
Te montrera dans l'ombre,  
Comme on montre un gibet entouré d'ossements  
Sur la colline sombre<sup>30</sup> !

---

<sup>29</sup> *N le P*, III, Massin VIII, p. 449.

<sup>30</sup> *Ch*, V, 10, v, Massin VIII, p. 692.

Dans le poème comme dans le pamphlet, ce n'est pas l'exécution elle-même qui est évoquée, mais son résultat. On sait quelle fascination exerçait sur l'imagination littéraire et plastique de Hugo le gibet ou l'échafaud comme spectacle immobile, comme état accompli du meurtre légal<sup>31</sup>. Le poème développe et actualise, grâce à des opérateurs de *deixis* (« regarde », « on voit », « te montrera »), une vision que le pamphlet suggérait en un éclair. La plupart des personnifications assassinées figurent dans cette revue des pendues : « toutes les grandes mortes », dit le poète, et le genre féminin de ces entités joue bien sûr, ici comme dans les autres exemples, un rôle argumentatif majeur, – on respecte doublement l'innocence d'une femme.

Les métaphores de l'exécution, plus encore que les métaphores de l'assassin (dont elles sont le pendant sardonique : Napoléon III est à la fois l'assassin et le bourreau), ont une exactitude littérale. Napoléon III a employé à ses crimes la force et les formes de la légalité : l'armée, instrument légal du gouvernement, mais surtout la justice, munie de la peine de mort. Ce masque de légalité dont se pare le crime met pour Hugo le comble au scandale. Un des passages les plus révoltants de *Napoléon le Petit*, au chapitre IV, 2, raconte le triste destin de Charlet, ouvrier républicain fait prisonnier, condamné à mort et exécuté pour résistance au coup d'État : « La pensée succombe et s'abîme dans l'horreur en présence d'un fait si monstrueux. / Ce crime ajouté aux autres crimes les achève et les scelle d'une sorte de sceau sinistre. / C'est plus que le complément, c'est le couronnement<sup>32</sup> ». Cette indignation à son comble, ce sentiment d'un forfait superlatif par son recours aux formes légales, Hugo les fait passer dans ses métaphores du gibet, des gibets presque littéralement vrais, à ceci près qu'ils n'arborent pas le cadavre de Charlet, mais celui de la Justice : c'est à la fois plus général, plus solennel, et, par métonymie, presque la même chose.

---

<sup>31</sup> Voir les quatre dessins de pendu (dont « *Ecce* » et « *Ecce Lex* ») réalisés par Hugo en 1854 après l'exécution de Tapner ; voir dans *L'Homme qui rit* (1869) la scène du gibet aux chapitres I, 1, 5 et 6. Les images (non seulement les métaphores, mais toutes les évocations visuelles) du meurtre légal chez Hugo se ramènent à quelques aspects, à quelques prises de vue très précises, qui sont généralement des *à côté* de l'exécution proprement dite, soit des *avant*, soit le plus souvent des *après*. Quand il s'agit de pendaison, on voit le gibet chargé de son macabre fardeau une fois la chose faite (l'exception étant la traumatisante scène de pendaison de La Esmeralda au chapitre XI, 2 de *Notre-Dame de Paris* (1831)). Quand il s'agit de décollation et de guillotine, la perception (visuelle ou auditive) se focalise tantôt sur la machine en préparation ou en attente de sa proie (voir l'hallucination de l'échafaud au chapitre I, 1, 4 des *Misérables*), tantôt sur la lame étoilée de lumière ou rougie de sang (« C'était fini. [...] / Le fatal couperet relevé triomphait. / Il n'avait rien gardé de ce qu'il avait fait / Qu'une petite tache imperceptible et rouge », puis un astre vient se refléter sur la lame et le regard du poète erre « De la goutte de sang à la goutte d'étoile », *LS3* (1883), V (poème unique), « L'Échafaud », écrit en 1856, Massin X, p. 835-836), tantôt sur le panier sanglant que rapporte le bourreau (« Et, le soir, on entend, sur d'horribles charrettes / Qui traversent la ville et qu'on suit à pas lents, / Quelque chose sauter dans des paniers sanglants ! », *Ch*, VI, 5, Massin VIII, p. 715). Évocations métonymiques, évitement du fait même, qui en grandit la menace et l'horreur sacrée.

<sup>32</sup> *N le P*, IV, 2, Massin VIII, p. 476.

Par ailleurs, dans « À un qui veut se détacher », on voit que la métaphore n'est pas seulement argumentative, avec pour but de prouver la culpabilité et de faire condamner, mais qu'elle est déjà châtement : « C'est là ta peine énorme. / Regarde en frémissant dans la postérité / Ta mémoire difforme ». On rejoint là une idée à la fois politique et métapoétique fondamentale du recueil *Châtiments*. « Le Progrès, calme et fort et toujours innocent, / Ne sait pas ce que c'est que de verser le sang<sup>33</sup> » : il faudra donc ne pas punir de mort Napoléon III et ses complices. Leur châtement principal sera, mais en réalité est déjà, leur infamie, que viendra éventuellement sanctionner la condamnation au bagne (« Sachons-le bien, la honte est la meilleure tombe. / Le même homme sur qui son crime enfin retombe, / Sort sanglant du sépulcre et fangeux du mépris. / Le bagne dédaigneux sur les coquins flétris / Se ferme, et tout est dit ; l'obscur tombeau se rouvre<sup>34</sup> »). En attendant, le châtement s'exerce déjà dans la poésie hugolienne (le titre du recueil dit sa portée illocutoire et performative) qui met dans tout son jour horrible (*arguit*) l'infamie des criminels ; ce à quoi la métaphore est d'une grande efficacité par son pouvoir de dévoilement et de projection visuelle : l'image du gibet pour châtier Montalembert à la fin du poème V, 10 en est un parfait exemple. Ajoutons que grâce à la métaphore, c'est l'instrument même du crime (le gibet) qui devient l'instrument de la peine (avec cette ironie supplémentaire qu'un gibet est en soi déjà un instrument de supplice, rejeté par Hugo, sauf s'il châtie métaphoriquement qui en a fait usage). S'accomplit ainsi rhétoriquement l'idée métaphysico-mythique des *Contemplations* selon laquelle les coupables seront réincarnés dans l'outil de leur faute, Néron en flamme et Anitus en ciguë<sup>35</sup>.

### **Le progrès crucifié**

La métaphore du meurtre et du meurtre légal atteint son point culminant dans *Napoléon le Petit* au chapitre 1 de la deuxième partie (« Deuil et foi ») de la Conclusion, avec la métaphore qui assimile la France victime du coup d'État au Christ mort sur la croix. Ce chapitre resitue le coup d'État dans la continuité des années politiques qui le précèdent : atténuant son caractère de rupture, il montre en lui le couronnement de trois années d'efforts réactionnaires contre les possibilités de progrès ouvertes par 1848. Le chapitre se termine alors sur une redescription (il faudrait pouvoir dire une renarration) de cette conjuration des intérêts réactionnaires, au prisme métaphorique d'une histoire fondatrice dans la culture

---

<sup>33</sup> *Ch*, V, 8, Massin VIII, p. 687.

<sup>34</sup> Toujours dans « *Le Progrès, calme et fort et toujours innocent* » : *Ch*, V, 8, Massin VIII, p. 687.

<sup>35</sup> Voir « Ce que dit la bouche d'ombre », *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 378.

européenne : l'histoire du Christ, de sa prédication à sa crucifixion. Le peuple français joue le rôle du Christ<sup>36</sup>, et les trois années d'efforts réactionnaires correspondent à sa crucifixion :

Depuis plus de trois années, le monde assiste à un immense supplice, à un effrayant spectacle. Depuis plus de trois ans, les hommes du passé, les scribes, les pharisiens, les publicains, les princes des prêtres, crucifient en présence du genre humain, le Christ des peuples, le peuple français. Les uns ont fourni la croix, les autres les clous, les autres le marteau. Falloux lui a mis au front la couronne d'épines. Montalembert lui a appuyé sur la bouche l'éponge de vinaigre et de fiel. Louis Bonaparte est le misérable soldat qui lui a donné le coup de lance au flanc et lui a fait jeter le cri suprême *Eli ! Eli ! Lamma Sabactani !*

Maintenant c'est fini. Le peuple français est mort<sup>37</sup>.

Au-delà du motif du meurtre, c'est bien sûr l'autorité particulière (religieuse, spirituelle, éthique) du modèle choisi qui fait la force argumentative de cette métaphore : dans une Europe encore très christianisée, et même pour des incroyants qui pouvaient respecter en Jésus une sorte de Socrate juif, la mort du Christ est le scandale par excellence, l'archétype de la mort du juste. Pour assurer le transfert de ce scandale dans le domaine de son propos littéral, Hugo prend soin de filer, en un long paragraphe préparatoire, l'assimilation du peuple français au Christ ouvrier de miracles et professeur de sagesse :

Il présidait la cène des intelligences. Il multipliait le pain de vie à ceux qui erraient dans le désert. Un jour une tempête l'avait enveloppé ; il marcha sur l'abîme et dit aux peuples effrayés : pourquoi craignez-vous ? Le flot des révolutions soulevé par lui s'apaisa sous ses pieds, et, loin de l'engloutir, le glorifia. Les nations malades, souffrantes, infirmes, se pressaient autour de lui ; celle-ci boitait, la chaîne de l'inquisition rivée à son pied pendant trois siècles l'avait estropiée ; il lui disait : marche ! et elle marchait ; cette autre était aveugle, le vieux papisme romain lui avait rempli les prunelles de brume et de nuit ; il lui disait : vois, elle ouvrait les yeux et voyait. Jetez vos béquilles, c'est-à-dire vos préjugés, disait-il ; jetez vos bandeaux, c'est-à-dire vos superstitions, tenez-vous droits, levez la tête, regardez le ciel, regardez le soleil, contemplez Dieu. L'avenir est à vous. Ô peuples ! vous avez une lèpre, l'ignorance ; vous avez une peste, le fanatisme ; il n'est pas un de vous qui n'ait et qui ne porte une de ces affreuses maladies qu'on appelle un despote ; allez, marchez, brisez les liens du mal, je vous délivre, je vous guéris ! C'était par toute la terre une clameur reconnaissante des peuples que cette parole faisait sains et forts. Un jour il s'approcha de la Pologne morte, il leva le doigt et lui cria : lève-toi ! la Pologne se leva<sup>38</sup>.

La démarche métaphorique choisie – le filage long, systématique, la minutie interprétative, chaque détail du comparant étant relié à ce qu'il figure du comparé – renforce l'argumentation implicite de la métaphore, de trois manières au moins. La correspondance entre tant d'épisodes de la vie de Jésus (multiplication des pains, tempête sur le lac de Tibériade,

---

<sup>36</sup> Ce genre d'utilisation démocratique et progressiste de la figure christique était courant à l'époque : voir Paul Bénichou, les chapitres « Lamennais » (p. 557-606) et « L'Hérésie romantique » (p. 845-874) dans *Le Temps des prophètes* [1977], Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, t. 1. Voir aussi Frank P. Bowman, *Le Christ des barricades, 1789-1848*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.

<sup>37</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 532.

<sup>38</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 531-532.

guérison des infirmes, des aveugles et des lépreux, résurrection de Lazare) et tant de faits de l'histoire européenne a une valeur justificative pour la métaphore elle-même : elle argumente la validité du modèle, elle le rend saisissant de vérité – ou peut-être plutôt d'ingéniosité, mais la virtuosité associative attire à Hugo l'admiration et donc l'adhésion. Deuxièmement, l'accumulation et la gradation des bienfaits crée pour le peuple-Christ une charge de sympathie qui renforce l'horreur du dénouement fatal. Enfin, l'effet du modèle est aussi explicatif : ce scénario d'une libération si générale et si rapide fait comprendre quel intérêt urgent les « hommes du passé » avaient à réagir : « Ce peuple, les hommes du passé, dont ils annonçaient la chute, le redoutaient et le haïssaient. À force de ruse et de patience tortueuse et d'audace, ils vinrent à bout de le garrotter<sup>39</sup>. » Mais c'est une explication qui accroît l'indignation plus qu'elle ne l'atténue. On remarque aussi quel rôle à la fois minoré et infâme, minable en somme, cette relecture de l'histoire permet de donner à Napoléon III : « le misérable soldat qui lui a donné le coup de lance et lui a fait jeter le cri suprême », – avec cette modification apportée à l'histoire de la Passion, que le coup de lance devient le coup mortel<sup>40</sup> : Napoléon III reste ainsi le meurtrier.

Ce passage est à comparer avec trois autres textes de l'œuvre hugolienne ultérieure, trois autres textes du combat contre Napoléon III et contre les conservatismes de tout poil, qui font un traitement formel différent du même argument d'analogie.

Le poème VII, 11 du recueil *Châtiments* s'intitule « Paroles d'un conservateur à propos d'un perturbateur » : « un membre du parti de l'ordre », on ne sait rien de plus sur lui au départ, justifie devant le poète la mise à mort d'un « charlatan, anarchiste éhonté ». Le lexique (à commencer par les mots du titre, « un conservateur » et « un perturbateur »), la phraséologie (« Il faut que l'ordre et que l'autorité / Se défendent »), sont ceux de la politique du XIX<sup>e</sup> siècle, mais au fur et à mesure que la justification se développe, plusieurs détails éveillent l'attention du lecteur : « Ce novateur prêchait une philosophie : / Amour, progrès, mots creux, et dont je me défie. / Il raillait notre culte antique et vénéré » ; « Il allait ramassant dans les plus méchants lieux / Des bouviers, des pêcheurs, des drôles bilieux, / D'immondes va-nu-pieds n'ayant ni sou ni maille » ; et, ce qui achève de lever l'incertitude : « Avec des doigts levés en l'air et des grimaces / Il prétendait guérir malades et blessés, / Contrairement aux

---

<sup>39</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 532.

<sup>40</sup> L'évangile de Jean est le seul à raconter le coup de lance, et il y est explicitement dit que Jésus est déjà mort à ce moment : « Venus à Jésus, quand ils virent qu'il était déjà mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau » (19, 33-34).

lois. Mais ce n'est pas assez : / L'imposteur, s'il vous plaît, tirait les morts des fosses<sup>41</sup> ». Bref, le lecteur comprend rapidement ce que le poème n'explique qu'au dernier vers : « Et de qui parlez-vous ? demandai-je. – Il reprit : / – Mais de ce vagabond qu'on nomme Jésus-Christ<sup>42</sup> ». C'est bien le même argument d'analogie que dans *Napoléon le Petit (la prédication du Christ menaçait par son progressisme l'ordre établi, c'est pourquoi les gardiens de l'ordre l'ont supprimé : vous qui vous indignez de la mort du Christ, indignez-vous des efforts des conservateurs d'aujourd'hui pour étouffer tout progressisme)* mais sa mise en œuvre passe par le dispositif inverse : au lieu de relire la vie politique du XIX<sup>e</sup> siècle au prisme de l'évangile, Hugo applique au récit évangélique la logique et le discours des réactionnaires de son temps, pour montrer qu'ils auraient prononcé la condamnation de ce Christ dont ils se prétendent les disciples. Argument fort contre des hommes qui, lorsqu'ils n'étaient pas chrétiens au fond de l'âme, tenaient à la religion comme à un pilier de l'ordre social.

*La Fin de Satan*, à laquelle Hugo travaille en 1854 puis en 1859-1860, met la Passion du Christ au centre de son triptyque du mal<sup>43</sup>. Le récit de la Passion, écrit entre novembre 1859 et avril 1860, est développé de façon très complète sur plusieurs dizaines de pages ; la signification de ce long morceau central ne saurait, certes, se réduire à la tactique argumentative oblique et analogique qui anime « Paroles d'un conservateur à propos d'un perturbateur », en tout cas pas de façon aussi nette et univoque. Il n'en reste pas moins que l'antagonisme entre Jésus et les docteurs juifs devient sous la plume de Hugo un avatar crucial de la lutte éternelle entre les forces de progrès et de libération, d'une part, et les forces d'obscurantisme et d'oppression, d'autre part. En outre, chute horrible et magnifique, ce livre intitulé « Le Gibet » se conclut sur l'idée que la crucifixion du Christ a été perpétuée symboliquement dans la suite des âges par toutes les forces d'iniquité, et par l'Église catholique elle-même :

La flagellation du Christ n'est pas finie.  
 Tout ce qu'il a souffert dans sa lente agonie,  
 Au mont des oliviers et dans les carrefours,  
 Sous la croix, sur la croix, il le souffre toujours.  
 Après le Golgotha, Jésus, ouvrant son aile,  
 A beau s'être envolé dans l'étoile éternelle ;  
 Il a beau resplendir, superbe et gracieux,

---

<sup>41</sup> *Ch*, VII, 11, Massin VIII, p. 758 pour cette citation et toutes les précédentes.

<sup>42</sup> *Ch*, VII, 11, Massin VIII, p. 759.

<sup>43</sup> Un triptyque dont les trois panneaux correspondent aux trois « germes du crime », aux trois armes utilisées par Caïn pour tuer Abel, recueillies par le spectre Isis-Lilith pour assurer la survie du mal après le Déluge : un clou qui deviendra le glaive de Nemrod, symbole de la guerre ; un gourdin qui deviendra la poutre du gibet sur lequel Jésus sera crucifié ; une pierre qui deviendra la prison de la Bastille.

Dans la sérénité magnifique des cieux,  
 Dans la gloire, parmi les archanges solaires,  
 Au-dessus des douleurs, au-dessus des colères,  
 Au-dessus du nuage âpre et confus des jours ;  
 Chaque fois que sur terre et dans nos temples sourds  
 Et dans nos vils palais, des docteurs et des scribes  
 Versent sur l'innocent leurs lâches diatribes,  
 Chaque fois que celui qui doit enseigner, ment,  
 Chaque fois que d'un traître il jaillit un serment,  
 Chaque fois que le juge, après une prière,  
 Jette au peuple ce mot : Justice ! et, par-derrrière,  
 Tend une main hideuse à l'or mystérieux,  
 Chaque fois que le prêtre, époussetant ses dieux,  
 Chante au crime Hosanna, bat des mains aux désastres,  
 Et dit : gloire à César ! là-haut, parmi les astres,  
 Dans l'azur qu'aucun souffle orageux ne corrompt,  
 Christ frémissant essuie un crachat sur son front<sup>44</sup>.

Dans ces vers, c'est bien le même argument d'analogie qui revient ; et les allusions aux crimes du coup d'État se font assez précises : « Chaque fois que d'un traître il jaillit un serment » fait évidemment référence au parjure de Louis Bonaparte, et le prêtre qui dit gloire à César, c'est évidemment Sibour, archevêque de Paris, chantant le 1<sup>er</sup> janvier 1852 un *Te Deum* en l'honneur de Napoléon III.

Dans la Première Série de *La Légende des siècles*, publiée quelques mois auparavant (le 26 septembre 1859), la première section, « D'Ève à Jésus », se terminait par un poème intitulé « Première rencontre du Christ avec le tombeau » qui raconte l'épisode évangélique de la résurrection de Lazare. Ce qui dans la Conclusion de *Napoléon le Petit* et dans « Paroles d'un conservateur à propos d'un perturbateur » n'est que l'un des jalons glorieux d'un itinéraire culminant au Golgotha, devient ici toute la matière du poème, et cette matière est simplement racontée, sans dispositif métaphorique ni ironique qui en tire une application pour le XIX<sup>e</sup> siècle. Cela ne veut pas dire, bien sûr, que cette application est absente de l'horizon de sens du poème. Comme le note Arnaud Laster, « la date [Jersey, 23 octobre 1852] et le premier titre de ce poème [« Les Prêtres »] indiquent l'intention satirique probable de ce poème, sans doute destiné d'abord aux *Châtiments*<sup>45</sup> ». Quelques vers du début et de la fin du poème placent l'épisode dans la perspective de la crucifixion : le vers 4, « Les prêtres l'épiaient et parlaient bas entre eux<sup>46</sup> », et les cinq derniers vers : « Or, les prêtres, selon qu'au livre il est écrit, / S'assemblèrent, troublés, chez le préteur de Rome ; / Sachant que Christ avait ressuscité cet

<sup>44</sup> *La Fin de Satan*, « Livre deuxième : Le Gibet », « III. Le Crucifix », Massin X, p. 1717-1718.

<sup>45</sup> Notes de l'édition « Poésie Gallimard » de *La Légende des siècles*, Paris, Gallimard, 2002, p. 949.

<sup>46</sup> *LSI*, I, 8, Massin X, p. 454.

homme, / Et que tous avaient vu le sépulcre s'ouvrir, / Ils dirent : – Il est temps de le faire mourir<sup>47</sup> ». Dans l'épisode simplement narré, ces quelques vers suffisent à accuser le schème du libérateur progressiste menacé par les forces d'oppression, par lequel le poème prend une portée générale. C'est bien de nouveau le même argument d'analogie qui revient, mais cette fois implicité à l'extrême, décelable seulement grâce à l'éclairage des autres œuvres et du combat littéraire d'ensemble de Hugo ; on a là l'une des *Petites Épopées* qui poursuivent, sous le voile de l'allégorie historico-légendaire, la lutte entreprise dans les *Châtiments*.

### **Diversité des motifs ; rationalité et émotivité**

Les images de la violence physique et du meurtre constituent la série la plus abondante des métaphores qui condamnent le coup d'État. On peut relever quelques autres récurrences thématiques. Hugo, par exemple, accuse le caractère dictatorial du nouveau régime par des analogies avec divers autres autoritarismes. Il s'indigne de voir, « pour loi de la presse, un décret posé sur elle ; un fetfa, un firman daté de l'étrier impérial ; le régime de l'avertissement », qui, ajoute-t-il plus loin, « donne la bastonnade à un journal avant de le tuer<sup>48</sup> ». Un fetfa (ou fatwa) était dans l'Empire ottoman une « sentence prononcée par le mufti à l'instigation des autorités régnautes et concernant une affaire de l'État (paix, guerre, réforme, punition d'un vizir, etc.)<sup>49</sup> ». De même, un firman est une « ordonnance promulguée par un souverain musulman oriental<sup>50</sup> ». Plus loin dans *Napoléon le Petit*, Hugo déclare que le 20 décembre on a voté « la dictature, l'autocratie, la République despotat, la France pachalik<sup>51</sup> ». Un pachalik est une « division administrative de l'ancien empire ottoman confiée au gouvernement d'un pacha<sup>52</sup> ». Le despotisme oriental est donc la principale figure étrangère de la tyrannie dans le pamphlet, par héritage du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>53</sup>. Une autre analogie

---

<sup>47</sup> *LSI*, I, 8, Massin X, p. 455.

<sup>48</sup> *N le P*, II, 5, Massin VIII, p. 436.

<sup>49</sup> Article « FETFA », Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3910560915;>, page consultée le 19 mai 2020.

<sup>50</sup> Article « FIRMAN », Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=835611540;>, page consultée le 19 mai 2020.

<sup>51</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 496.

<sup>52</sup> Article « PACHALIK », Trésor de la Langue Française informatisé, <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3125110680;>, page consultée le 20 mai 2020.

<sup>53</sup> Sur cette figure voir Claude Millet, *Le Despote oriental*, n°5 de la série « Victor Hugo et l'Orient », Paris, Maisonneuve & Larose, 2001, « 1848-1853 : la France pachalik de M. Bonaparte » (p. 52-66) : « Jusqu'ici, nous avons eu affaire essentiellement à deux types de figuration du monarque ottoman. La première, rencontrée dans *Les Orientales*, unissait en lui grandeur et violence. La seconde, rencontrée dans les textes des années 1840, offrait de lui une image beaucoup plus dégradée, allant jusqu'au ridicule. Le propre des textes du début du

géographiquement décentrée revient plusieurs fois dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, souvent sous la forme de l'antonomase : l'analogie d'Haïti sous la dictature de Faustin Soulouque. Ce dernier avait d'abord été élu président de la République en 1847, puis, après des massacres visant à consolider son pouvoir, il s'était fait proclamer empereur en 1849. « L'Europe riait de l'autre continent en regardant Haïti quand elle a vu apparaître ce Soulouque blanc<sup>54</sup> », écrit Hugo au chapitre I, 6 de son pamphlet. Soulouque figure la prétention impérialiste dans ce qu'elle peut avoir de plus ridicule. Il avait créé des titres de noblesse burlesques que Hugo reprend ou parodie dans le poème V, 7 des *Châtiments*<sup>55</sup> : un empire de pacotille, comme celui de Napoléon III. Despotisme oriental ou dictature haïtienne, la métaphore argumentative travaille ici encore sur l'optique du récepteur, en exploitant la perception occidentale de l'étranger comme *barbarie*. Le lecteur français est aveuglé par la proximité : Hugo espère que la ressemblance avec Soulouque lui ouvrira les yeux sur ce que Napoléon III a de vil et de grotesque. Avec ces motifs, on glisse rapidement de la dénonciation sérieuse à la dénonciation satirique du mal : dans l'un des exemples cités ci-dessus, la bastonnade donnée aux journaux était une dépendance comique de l'imagerie orientale, et nous en verrons d'autres dans le prochain chapitre. La métaphore tend vers la caricature, d'autant plus qu'elle exploite une mémoire des caricatures : Soulouque avait fait l'objet de charges nombreuses dans des journaux satiriques comme *Le Charivari*, et le 15 juin 1851 ce même journal publia une caricature de Daumier représentant Louis-Napoléon Bonaparte en Soulouque<sup>56</sup>.

Autre motif assez prévisible et plusieurs fois repris, celui de la prostitution, pour accuser la vénalité des magistrats complices du tyran : ils deviennent au chapitre IV, 2 « ces juristes souteneurs du guet-apens, ces prostitués<sup>57</sup> ». La métaphore en reste ici à son état le plus

---

Second Empire est de fondre assez souvent ces deux images en une seule, destinée à exprimer à la fois le caractère mortifère et risible de "Napoléon le Petit", c'est-à-dire son caractère grotesque. [...] le spectre du despotisme oriental [...] est devenu un fantôme comique, un monstre qui fait rire, tant on le sait mort en Orient, et tant sa présence dans la France du XIX<sup>ème</sup> siècle apparaît comme une absurdité. [...] L'orientalisation de Napoléon III dans *Napoléon le Petit* confirme qu'il n'est qu'une aberration, à la fois horrible et risible, dans l'Histoire de l'Humanité » (p. 57-59).

<sup>54</sup> *N le P*, I, 6, Massin VIII, p. 424.

<sup>55</sup> Apostrophant « Les Grands Corps de l'État » (c'est le titre du poème) : « Ô de Soulouque Deux burlesque cantonade ! / Ô ducs de Trou-Bonbon, marquis de Cassonade » (Massin VIII, p. 685). « Le premier [de ces deux titres de noblesse] est authentique, le second est une invention que Hugo a préférée aux réels duc de la Limonade et comte de Marmelade » (J.-M. Hovasse, édition des *Châtiments* dans la collection « GF », p. 204-205, n. 4).

<sup>56</sup> Comme le signale Jean Gaudon dans *Le Temps de la contemplation* [1969], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 163 – Gaudon remplace les métaphores de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments* dans l'époque 1848-1851 de la caricature politique (p. 162-166).

<sup>57</sup> *N le P*, IV, 2, Massin VIII, p. 477.

simple, loin de tout filage ou de toute élaboration descriptive : elle s'apparente, dans sa simplicité, à l'insulte. Un peu plus élaborée, esquisse sommaire d'une scène, la reformulation imagée qui termine cette phrase du chapitre VII, 4 : « Dans telle ville, à Évreux, par exemple, les juges qui ont prêté le serment jugent les juges qui l'ont refusé ; l'ignominie assise sur le tribunal fait asseoir l'honnêteté sur la sellette ; la conscience vendue "blâme" la conscience honnête ; la fille publique fouette la vierge<sup>58</sup> ». On notera le caractère conformiste de ces métaphores pamphlétaires. Les figures typiques du grotesque hugolien étudié par Anne Ubersfeld<sup>59</sup>, la prostituée mais aussi, nous l'avons vu plus haut, le voleur, loin du retournement sublime auquel elles ont droit dans le théâtre ou les romans, ont ici l'infamie que leur attribue la norme sociale dominante et elles servent à flétrir les malfaiteurs, comme le remarque Anne Ubersfeld elle-même dans « Tréteaux et châtements »<sup>60</sup>. Vu l'urgence d'un soulèvement massif contre Napoléon III, ce n'est pas le moment d'aller contre les représentations collectives les plus ancrées, mais au contraire de les exploiter.

Considérons maintenant cette métaphore du chapitre I, 4 qui appelle l'indignation sur la situation française tout entière :

quand la France sera réveillée, quand elle ouvrira les yeux, quand elle distinguera, quand elle verra ce qu'elle a devant elle et à côté d'elle, elle reculera, cette France, avec un frémissement terrible, devant ce monstrueux forfait qui a osé l'épouser dans les ténèbres et dont elle a partagé le lit<sup>61</sup>.

La traîtresse complicité à laquelle Napoléon III contraint par l'ignorance le peuple français est bien éclairée par une analogie, très frappante, celle du monstre qui « épouse » une femme à la faveur de l'obscurité. Mais cette analogie est plus lointaine que celle qui existe entre Napoléon III détournant l'argent public et les brigands pillant une diligence. On l'a déjà dit, certaines métaphores argumentatives ont plus d'exactitude littérale que d'autres, et c'est alors que l'argument analogique est le plus valide, le plus convaincant d'un point de vue strictement rationnel. On pourrait ainsi classer toutes ces métaphores selon leur degré de rationalité. Mais dans l'argumentation, la rationalité ne fait pas tout. La métaphore du monstre dans les ténèbres a une efficacité qui tient au caractère horrifique de la situation-modèle choisie : elle joue sur les affects du récepteur, c'est d'ailleurs eux que Hugo prétend

---

<sup>58</sup> *N le P*, VII, 4, Massin VIII, p. 510.

<sup>59</sup> Voir *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, [1974] 2001.

<sup>60</sup> In *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1985, p. 47 : « [dans les *Châtiments*] Hugo chante [...] la palinodie de sa réhabilitation des monstres, comme si sur ce théâtre impérial qui se donne pour de l'histoire figuraient les vrais bouffons monstres, les vrais laquais ministres [...], les vraies courtisanes ».

<sup>61</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421.

explicitement façonner (« elle reculera, cette France, avec un frémissement terrible » figure la réaction espérée des lecteurs français). De façon générale, les métaphores que nous étudions ici cherchent à susciter l'émotion. Elles y réussissent d'autant mieux qu'en condensant et implicitant l'argument d'analogie, en prenant la ressemblance pour acquise, elles déplacent tout le poids sur les conséquences pragmatiques de l'analogie : devant « ce monstrueux forfait qui a osé l'épouser dans les ténèbres et dont elle a partagé le lit », le lecteur est mis devant le fait accompli de l'assimilation, et n'a plus qu'à frémir d'horreur. Cette efficacité affective des métaphores argumentatives, comme leur rationalité analogique, admet des degrés. Elle dépend du modèle choisi, mais aussi de son traitement plus ou moins développé, descriptif et visuel : les métaphores du meurtre qu'on a citées, en donnant à voir du sang et des entrailles fumantes même quand les victimes sont des abstractions, atteignent un haut degré de puissance émotive. Les émotions produites relèvent d'esthétiques littéraires bien estampillées. Dans *Napoléon le Petit* comme dans *Châtiments*, la visée de l'indignation ressortit à la tradition juvénalienne de la satire, qui est celle que revendique Hugo<sup>62</sup>. Mais l'indignation est amenée par d'autres émotions : l'horreur et la pitié relèvent du tragique, – à ceci près que la tragédie, en bonne orthodoxie aristotélicienne, attire la pitié sur des personnages ni tout à fait innocents ni tout à fait coupables, de peur de manquer ses effets en plongeant le malheur des personnages innocents, ce qui provoquerait (justement) l'indignation du public. Or les victimes du coup d'État sont bien des innocents : le tragique de l'histoire, capté par Hugo dans ses œuvres, ne se laisse pas enfermer dans la théorisation des poétiques. Quant à l'horreur, appelée à grand renfort de sang, elle va au-delà du tragique classique français (où la terreur tend à s'affadir dans « cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie<sup>63</sup> ») pour retrouver un tragique antique, celui de Sénèque par exemple, adepte de la sidération par l'atrocité pure<sup>64</sup>. Les métaphores hugoliennes introduisent donc dans l'écriture

---

<sup>62</sup> *Si natura negat, facit indignatio versum*, « À défaut du talent, c'est l'indignation qui produit mes vers », écrit Juvénal au vers 79 de sa Satire I. À la fin de « *Nox* », le poète des *Châtiments* invoque la Muse Indignation, « Toi qu'aimait Juvénal gonflé de lave ardente » (IX, Massin VIII, p. 582) ; dans *William Shakespeare*, Juvénal représente parmi les quatorze génies la poésie satirique et, « incendie de poésie », jette des étincelles jusqu'à l'époque moderne : Régnier, d'Aubigné, Corneille, mais aussi, le lecteur le comprend, Victor Hugo (*WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178-179).

<sup>63</sup> Jean Racine, préface de *Bérénice* (1671).

<sup>64</sup> Voir par exemple la scène du meurtre d'Agamemnon dans l'*Agamemnon* de Sénèque. En réalité la tragédie française, et même racinienne, fait bien une place aux scènes d'horreur et de sang, dans le lointain halluciné des visions prises en charge par la parole des personnages : c'est par exemple, dans *Andromaque*, « Figure-toi Pyrrhus les yeux étincelants / Entrant à la lueur de nos palais brûlants, / Sur tous mes frères morts se faisant un passage, / Et de sang tout couvert échauffant le carnage » (III, 8), et surtout « Dans des ruisseaux de sang Troie ardente plongée » (IV, 5). Chez Sénèque aussi, le meurtre d'Agamemnon est une vision parlée. Mais le goût classique français impose à la poésie du sang beaucoup plus de limites et de retenue que le goût antique.

de combat les sentiments de plusieurs esthétiques poétiques traditionnelles, dans un but argumentatif et polémique.

Les deux graduations qu'on a distinguées, celle de la rationalité analogique et celle de l'efficacité affective des métaphores argumentatives, sont en droit indépendantes. Mais il peut arriver qu'elles fonctionnent en raison inverse l'une de l'autre. C'est le cas dans *Châtiments* pour toute une série de métaphores bâties sur le même patron : elles disent l'infamie des coupables et des complices du coup d'État par une micro-fiction de contact scandaleux entre deux éléments très concrets (choses matérielles, lieux, gestes), symboliques l'un de ce qu'il y a de plus sacré, l'autre de ce qu'il y a de plus infâme. Rencontre fictionnelle de deux métonymies le plus souvent. L'indignation naît alors d'une profanation. Par exemple, dans « À des journalistes de robe courte », les journalistes que vitupère Hugo sont « ceux qui, sans frémir, accrochent leur enseigne / Aux clous saignants de Jésus Christ<sup>65</sup> ». Déjà *Napoléon le Petit* proposait cette image glaçante : « Le gouvernement actuel, main baignée de sang qui trempe le doigt dans l'eau bénite<sup>66</sup> ». On peut rattacher à la même série ce patron alternatif : une chose symbolique d'une atrocité devient le matériau ou l'instrument de ce que Hugo veut accuser. La complicité s'incarne. Ainsi, dans « *Nox* », le sang des fusillades est répandu partout « Et l'Église joyeuse en emporte un caillot / Tout fumant, pour servir d'écrivoire à Veillot<sup>67</sup> ». On rapprochera ces micro-fictions des allégories à base d'objets symboliques que nous avons rencontrées au chapitre 6 (p. 291-296 ou encore p. 325). Presque toujours, les métaphores bâties sur ces deux patrons visent les soutiens catholiques du nouveau régime. On trouve bien dans « *Nox* » un exemple dirigé contre Napoléon III lui-même : « Et ce voleur de nuit alluma sa lanterne / Au soleil d'Austerlitz<sup>68</sup> ». Mais plus loin dans le même poème, Hugo évoque le *Te Deum* du 1<sup>er</sup> janvier 1852 et il écrit au sujet de l'archevêque : « Sa chape avait été taillée en un suaire<sup>69</sup> ». Le poème I, 3 des *Châtiments* présente « le tas des dévots » : « Avec le vieux savon des jésuites sournois / Ils lavent notre époque incrédule et pensive, / Et le bûcher fournit sa cendre à leur lessive<sup>70</sup> » ; ici, exceptionnellement, la complicité n'est pas entre les catholiques et le Second Empire, elle est interne au catholicisme. Le poème I, 6, spécialement consacré au susdit *Te Deum*, multiplie les micro-fictions de ce genre : on

---

<sup>65</sup> *Ch*, IV, 4, derniers vers du poème, Massin VIII, p. 663.

<sup>66</sup> *N le P*, II, 10, Massin VIII, p. 445.

<sup>67</sup> *Ch*, « *Nox* », II, Massin VIII, p. 575.

<sup>68</sup> *Ch*, « *Nox* », derniers vers de la section III, Massin VIII, p. 576.

<sup>69</sup> *Ch*, « *Nox* », VI, Massin VIII, p. 578.

<sup>70</sup> *Ch*, I, 3, Massin VIII, p. 588.

frissonne à bon droit « Quand un évêque prend la mèche des canons / Pour allumer les cierges » ; « Archevêque, on a pris, pour bâtir ton autel, / Les dalles de la morgue » ; « Il se mêle à l'encens une vapeur qui sort / Des fosses mal fermées<sup>71</sup> ». « À des journalistes de robe courte » contient cette accusation de simonie : « Vous avez au milieu du divin évangile / Ouvert boutique effrontément<sup>72</sup> », métaphorisation allusive et condensée de l'épisode évangélique des marchands du temple ; l'allusion se précise au vers suivant : « vous feriez prendre à Jésus la verge ». Un peu plus loin dans le même poème, on trouve ce mélange impie : « vous mêlez à la cire des cierges / Votre affreux suif vert-de-grisé ». Le suif, selon Jean-Marc Hovasse<sup>73</sup>, serait symbolique de l'activité de polémiste des « journalistes de robe courte » par le biais d'une expression d'argot, *chercher du suif à quelqu'un*, c'est-à-dire lui chercher querelle. Le suif et la cire servant tous deux à fabriquer des bougies, ce point commun détermine l'association des deux motifs en une micro-fiction. Toujours dans « À des journalistes de robe courte », qui multiplie lui aussi les images de ce genre, Hugo s'indigne : « Vous avez adossé le tréteau de Bobèche / Aux saintes pierres de l'autel ». La rationalité de ces métaphores est faible parce que l'analogie est lointaine : le socle de caractéristiques partagées entre le crime réel et la fiction est très étroit, réduit précisément à la structure de complicité ou de profanation. Mais ce que ces images perdent en rationalité, elles le regagnent en puissance affective, – avec une richesse d'affects particulière, car l'indignation et l'horreur se mêlent d'amusement : la fantaisie furibonde que déploie Hugo fait sourire. Souvent on n'est pas loin, ici encore, d'une caricature ; pas loin, ou au-delà. Après *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, ces deux patrons métaphoriques ne disparaîtront pas : il est question dans « Plein ciel » de « la morne servitude » qui a longtemps « Tress[é] sa maille obscure à l'osier des berceaux<sup>74</sup> », et de « Tous ces flatteurs des épées / Qui louaient le sultan, le maître universel, / Et, pour assaisonner l'hymne, prenaient du sel / Dans le sac aux têtes coupées<sup>75</sup> ! »

---

<sup>71</sup> *Ch*, I, 6, Massin VIII, p. 592, pour cette citation et les deux précédentes.

<sup>72</sup> *Ch*, IV, 4, Massin VIII, p. 661, pour cette citation et les suivantes.

<sup>73</sup> Dans son édition des *Châtiments* pour la collection « GF », p. 172, n. 2.

<sup>74</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 654.

<sup>75</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 656.

## Plaies sociales

### Violences invisibles

Dans *Les Contemplations*, le mal auquel se confronte la poésie est moins précis, plus général et multiforme que celui qui occupait l'auteur de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments*. Le recueil de 1856 poursuit un projet littéraire tout autre que celui de satire épique qui animait le recueil de 1853, et les crimes de Napoléon III ne se profilent plus sur le nouvel horizon poétique que de façon lointaine, épisodique et nébuleuse : tantôt comme la raison non explicitée de l'exil, qui donne son unité au livre V ; tantôt comme un cas perdu dans la masse des atrocités de l'histoire humaine. Le nouveau recueil se veut l'émanation et la synthèse poétique d'une existence individuelle, et dans un tel cadre le mal a sa place sous trois espèces : celui dont le sujet lyrique a fait lui-même l'expérience (deuil dans la vie privée, adversité dans la vie publique), celui dont il est témoin (misère, injustice, violence dans la société et dans l'histoire), celui enfin, plus abstrait, plus métaphysique, plus mystérieux, qui s'attache à toute la condition humaine (finitude, fragilité, angoisse qui se disent au livre VI). Des expériences du mal aussi diverses n'occasionnent pas toutes de l'argumentation métaphorique, du moins pas toutes au même degré : contrairement au poète des *Châtiments*, celui des *Contemplations* ne se donne pas pour tâche unique et permanente de convaincre.

Mais la rupture avec le recueil de 1853 est loin d'être totale. Certains thèmes argumentatifs, avec les images qui les soutiennent, assurent une continuité philosophique et poétique entre les deux recueils. C'est le cas d'une forme de violence invisible que la métaphore met en lumière : l'enseignement obscurantiste ou oppressif. Dans « À un qui veut se détacher », le poète des *Châtiments* accusait Montalembert d'avoir compromis le développement des jeunes esprits français en redonnant de la force à l'enseignement jésuite :

Ô pauvres chers enfants qu'ont nourris de leur lait  
Et qu'ont bercés nos femmes,  
Ces blêmes oiseleurs ont pris dans leur filet  
Toutes vos douces âmes !  
  
Hélas ! ce triste oiseau, sans plumes sur la chair,  
Rongé de lèpre immonde,  
Qui rampe et qui se meurt dans leur cage de fer,  
C'est l'avenir du monde !  
  
Si nous les laissons faire, on aura dans vingt ans,  
Sous les cieux que Dieu dore,  
Une France aux yeux ronds, aux regards clignotants,  
Qui haïra l'aurore.  
  
Ces noirs magiciens, ces jongleurs tortueux

Dont la fraude est la règle,  
Pour en faire sortir le hibou monstrueux,  
Ont volé l'œuf de l'aigle<sup>76</sup>.

L'image de l'oiseau en cage, remarquable par ses transformations d'une strophe à l'autre, se retrouve simplifiée dans un poème des *Contemplations* qui exhale la même horreur d'un enseignement abêtissant, administré par des ecclésiastiques obscurantistes : « À propos d'Horace ». Le propos, certes, n'est pas tout à fait le même. Dans le poème des *Châtiments*, l'enseignement abêtissant est un grief politique parmi d'autres contre un complice du coup d'État ; dans « À propos d'Horace », c'est d'abord un grief personnel, une colère de jeunesse rappelée avec un recul amusé du poète adulte. Mais la fin du poème conserve en l'épurant l'indignation de l'adolescent dans la réflexion sérieuse du philosophe social. Le motif de l'oisillon fait donc retour, dans des configurations inégalement argumentatives. Deux situations de contraste animalier, presque des micro-scènes, provoquent l'indignation par le scandale d'appariements contre-nature : « Ils offrent à l'aiglon leurs règles d'écrevisses », « Ils font aux rossignols leurs gros yeux de chouettes<sup>77</sup> ». Une scène plus développée, la torture d'un oisillon<sup>78</sup>, provoque l'horreur et la pitié ; mais il est seulement question des mathématiques détestées ; l'image dit la meurtrissure d'une histoire personnelle, avec une pointe d'humour dans l'exagération, sans dénonciation d'un abus social comme dans « À un qui veut se détacher ». En revanche, le dernier mouvement d'« À propos d'Horace » évoque un avenir où « on n'instruira plus les oiseaux par la cage », où « on connaîtra la loi de croissance des aigles<sup>79</sup> » : la métaphore de l'oiseau maltraité retrouve sa portée argumentative contre un enseignement oppressif. L'imagerie animale se diversifie (l'enfant ne devrait pas être « une bête de somme attelée à Virgile », « le lourd cheval poussif du pensum embourbé<sup>80</sup> ») : elle permet un bel équilibre entre la rationalité analogique et la fantaisie poétique. Mais il faut bien le dire, la métaphore d'« À un qui veut se détacher » atteignait une intensité lugubre que ne retrouvent pas les images d'oiseau dans « À propos d'Horace » : l'oisillon y est livré au hibou (voir le vers cité *supra*, et plus loin : « Ils se demanderont ce que

---

<sup>76</sup> *Ch*, V, 10, II, Massin VIII, p. 690.

<sup>77</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 88 pour la première citation, p. 89 pour la seconde.

<sup>78</sup> « Pauvre oiseau qui heurtais du crâne mes barreaux, / On me livrait tout vif aux chiffres, noirs bourreaux ; / On me faisait de force ingurgiter l'algèbre ; / On me liait au fond d'un Boisbertrand funèbre ; / On me tordait, depuis les ailes jusqu'au bec, / Sur l'affreux chevalet des X et des Y ; / Hélas ! on me fourrait sous les os maxillaires / Le théorème orné de tous ses corollaires ; / Et je me débattais, lugubre patient / Du diviseur prêtant main-forte au quotient. / De là mes cris. » *LC*, I, 13, Massin IX, p. 89.

<sup>79</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 89 pour ces deux citations.

<sup>80</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 89 pour ces deux citations.

nous pouvions faire / Enseigner au moineau par le hibou hagard<sup>81</sup> ») mais il n'est jamais lui-même déformé en hibou. En revanche, d'autres métaphores ont plus de force, qui s'attaquent directement aux enseignants abhorrés :

Eunuques, tourmenteurs, crétiens, soyez maudits !  
Car vous êtes les vieux, les noirs, les engourdis,  
Car vous êtes l'hiver ; car vous êtes, ô cruches !  
L'ours qui va dans les bois cherchant un arbre à ruches,  
L'ombre, le plomb, la mort, la tombe, le néant !  
Nul ne vit près de vous dressé sur son séant ;  
Et vous pétrifiez d'une haleine sordide  
Le jeune homme naïf, étincelant, splendide ;  
Et vous vous approchez de l'aurore, endormeurs<sup>82</sup> !

L'argumentation métaphorique opte ici non pour l'exploration patiente d'un modèle unique mais pour la multiplication ultra-rapide de modèles analogues : la pesanteur du plomb, la noirceur des ténèbres, le froid de l'hiver, la brutalité de l'ours, la pétrification, sont autant d'avatars d'une coercition qui étouffe les possibles et les promesses de la jeunesse. La même coercition se dit ensuite dans l'image de l'ambroisie changée en opium, – avec un sensible changement de rythme, l'attente, l'énumération suspensive, remplaçant la succession rapide :

À Pindare serein plein d'épiques rumeurs,  
À Sophocle, à Térence, à Plaute, à l'ambroisie,  
Ô traîtres, vous mêlez l'antique hypocrisie,  
Vos ténèbres, vos mœurs, vos jous, vos exeats,  
Et l'assoupissement des noirs couvents béats ;  
Vos coups d'ongle rayant tous les sublimes livres,  
Vos préjugés qui font vos yeux de brouillard ivres,  
L'horreur de l'avenir, la haine du progrès ;  
Et vous faites, sans peur, sans pitié, sans regrets,  
À la jeunesse, au cœurs vierges, à l'espérance,  
Boire dans votre nuit ce vieil opium rance<sup>83</sup> !

L'énumération suspensive reste toutefois un moyen de faire ce que faisait la succession rapide : d'enrichir d'analogies complémentaires (le sommeil, l'ivresse et le brouillard) la superposition de modèles parallèles qui se construit dans ces vers.

### **Responsabilités invisibles**

*Les Contemplations*, et en particulier la troisième section du recueil, « Les Luites et les Rêves », reprennent et développent un autre programme argumentatif qu'on trouvait déjà dans *Châtiments* : le plaidoyer pour les misérables de toutes sortes. Il ne s'agit plus alors de rendre

---

<sup>81</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 90.

<sup>82</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 87.

<sup>83</sup> *LC*, I, 13, Massin IX, p. 87.

visible le caractère criminel d'un acte lui-même patent, mais de révéler des relations de responsabilité invisibles, qui donnent à une absence d'action, ou à un long enchaînement d'actions, ou à un nuage de petits actes microscopiques, la gravité d'une authentique action criminelle. Le poème III, 9 des *Châtiments*, « Joyeuse vie », fait mémoire de la visite traumatisante des caves de Lille, où des familles vivent entassées dans le dénuement le plus sordide. Une saisissante métaphore filée et évolutive lie dans une relation de cause à effet cette misère et la « joyeuse vie » des complices du coup d'État :

C'est de ces douleurs-là que sortent vos richesses,  
Princes ! ces dénûments nourrissent vos largesses,  
Ô vainqueurs ! conquérants !  
Votre budget ruisselle et suinte à large gouttes  
Des murs de ces caveaux, des pierres de ces voûtes,  
Du cœur de ces mourants<sup>84</sup>.

Le motif du suintement, qui constitue le premier moment de la métaphore, est habile : en s'emparant d'un élément bien réel et actualisé (l'eau qui ruisselle dans ces caves) pour figurer la relation de conséquence, il ne sépare pas le domaine de l'analogie du domaine de la question littérale, ce qui paraît procurer un surcroît de vérité à l'analogie. Le parallélisme dramatisé par le passage au dernier vers plus bref (« Des murs de ces caveaux, des pierres de ces voûtes, / Du cœur de ces mourants ») met en valeur à la fois le déportement du motif vers le symbolique et son efficacité unifiante. Dans la strophe suivante, l'image se transforme. Le ruissellement n'est plus celui, littéral au départ, des caves, mais celui d'un fantastique et monstrueux pressoir :

Sous ce rouage affreux qu'on nomme tyrannie,  
Sous cette vis que meut le fisc, hideux génie,  
De l'aube jusqu'au soir,  
Sans trêve, nuit et jour, dans le siècle où nous sommes,  
Ainsi que des raisins on écrase les hommes,  
Et l'or sort du pressoir<sup>85</sup>.

L'image du pressoir est imprégnée d'une poésie bucolique qui s'inverse en atrocité dès lors que les hommes remplacent les raisins. C'est un motif que la caricature politique des années 1830 utilisait déjà : Grandville, par exemple, avait représenté l'impôt comme une vis à pressurer le peuple dans *La Caricature* du 15 septembre 1831. La personnification, que nous avons déjà vue beaucoup utilisée dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, sert d'une façon nouvelle ici et dans *Les Contemplations* : elle ne rend plus visible les victimes abstraites de Napoléon III (la justice, la vérité, la nation, etc.), mais elle incarne un dispositif impersonnel

---

<sup>84</sup> *Ch*, III, 9, II, Massin VIII, p. 644.

<sup>85</sup> *Ch*, III, 9, II, Massin VIII, p. 644.

coupable, – en l’occurrence « le fisc, hideux génie » : la fiscalité, longue chaîne d’opérations qui en éloignant la victime (les misérables) et le profiteuse (les complices de Napoléon III) reste un crime invisible. Hugo matérialise ce crime invisible, à charge ensuite aux lecteurs d’assigner la responsabilité aux coupables réels derrière la personnification fictive. Enfin, deux dernières strophes concluent l’image sur un spectacle toujours aussi fantastique et horrible :

C’est de cette détresse et de ces agonies,  
De cette ombre, où jamais, dans les âmes ternies,  
    Espoir, tu ne vibras,  
C’est de ces bouges noirs pleins d’angoisses amères,  
C’est de ce sombre amas de pères et de mères  
    Qui se tordent les bras,  
  
Oui, c’est de ce monceau d’indigences terribles  
Que les lourds millions, étincelants, horribles,  
    Semant l’or en chemin,  
Rampant vers les palais et les apothéoses,  
Sortent, monstres joyeux et couronnés de roses,  
    Et teints de sang humain<sup>86</sup>.

Trois strophes plus loin, le même art du raccourci métaphorique pour dire la causalité et la responsabilité atteint peut-être son plus haut degré d’intensité : à propos des favorites invitées aux fêtes de Saint-Cloud, le poète affirme : « Chacune, en souriant, dans ses belles dents blanches / Mange un enfant vivant<sup>87</sup> ! » Ce mélange de la joie, de l’insouciance féminine, et de l’anthropophagie porte l’horreur à son comble : le raccourci métaphorique a une efficacité affective redoutable.

Il y a là un patron métaphorique que Hugo utilise régulièrement pour dénoncer ce que la richesse et la puissance des régnants doit à la souffrance des misérables. On comparera ainsi cette strophe de « *Sacer esto* », le poème IV, 1 des *Châtiments*, à propos de Napoléon III : « Pour filer ses habits royaux, sur les navettes, / On met du fil trempé dans le sang qui coula ; / Le boulevard Montmartre a fourni ses cuvettes, / Et l’on teint son manteau dans cette pourpre-là<sup>88</sup> », avec deux vers du discours de l’aigle dans « *Solitudines Cæli* », adressés aux riches : « Vous tordez les haillons du pauvre misérable / Et votre pourpre est faite avec le sang qui sort<sup>89</sup> », et avec ce passage de *William Shakespeare* sur la misère : « qui fait ces haillons ? la pourpre. La nudité des vierges vient de la nudité des odalisques. Des guenilles tordues du

---

<sup>86</sup> *Ch*, III, 9, II, Massin VIII, p. 644-655.

<sup>87</sup> *Ch*, III, 9, III, Massin VIII, p. 655.

<sup>88</sup> *Ch*, IV, 1, Massin VIII, p. 657.

<sup>89</sup> « *Solitudines Cæli* », Massin IX, p. 451.

peuple tombent des perles pour la Fontange et la Châteauroux. C'est la famine qui dore Versailles<sup>90</sup> ». Dans ces trois cas, la métaphore naît d'une causalité fictivement raccourcie, d'une continuité fabuleuse entre des représentants très littéraux (métonymiques) du malheur et de la richesse. Une parenté manifeste unit ces micro-fictions symboliques à celles, utilisées le plus souvent contre les soutiens catholiques du Second Empire, que nous avons étudiées plus haut.

On retrouve dans « Les Lutttes et les Rêves » cet usage du raccourci saisissant et surtout de la personnification afin d'éclairer et d'incarner la responsabilité. Dans « Chose vue un jour de printemps », le poète découvre dans un intérieur misérable quatre enfants en pleurs et leur mère morte de faim. Le programme argumentatif du poète s'affirme dans un long mouvement qui utilise l'impropriété sur le mode du paradoxe :

Un crime en cette chambre avait été commis.  
Ce crime, le voici : – Sous le ciel qui rayonne,  
Une femme est candide, intelligente, bonne ;  
Dieu, qui la suit d'en haut d'un regard attendri,  
La fit pour être heureuse. Humble, elle a pour mari  
Un ouvrier ; tous deux, sans aigreur, sans envie  
Tirent d'un pas égal le licou de la vie.  
Le choléra lui prend son mari ; la voilà  
Veuve avec la misère et quatre enfants qu'elle a.  
Alors, elle se met au labeur comme un homme.  
Elle est active, propre, attentive, économe ;  
Pas de drap à son lit, pas d'âtre à son foyer ;  
Elle ne se plaint pas, sert qui veut l'employer,  
Ravaude de vieux bas, fait des nattes de paille,  
Tricote, file, coud, passe les nuits, travaille  
Pour nourrir ses enfants ; elle est honnête enfin.  
Un jour, on va chez elle, elle est morte de faim<sup>91</sup>.

Le crime annoncé par le poète, et longuement attendu par le lecteur qui ne se serait pas douté du paradoxe, est un meurtre sans coup mortel ni meurtrier. L'impropriété paradoxale se résout dans un élargissement de sens facile du mot « meurtre » – facile, mais qui a pour intérêt de faire s'inquiéter le lecteur des responsabilités engagées par le crime, puisque crime il y a. Dans les vers qui suivent, l'écriture volontairement impropre quitte le mode du paradoxe pour celui de la métaphore : « Cette femme étant seule au fond de la chaumière, / La faim, goule effarée aux hurlements plaintifs, / Maigre et féroce, était entrée à pas furtifs, / Sans bruit, et l'avait prise à la gorge, et tuée<sup>92</sup> ». Grâce à l'image, le coup mortel et le meurtrier finissent

---

<sup>90</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 271.

<sup>91</sup> *LC*, III, 17, Massin IX, p. 178.

<sup>92</sup> *LC*, III, 17, Massin IX, p. 178.

donc par être rendus visibles, – l'intérêt argumentatif, comme toujours, étant d'éclairer par l'analogie et d'émouvoir par le spectacle d'une violence qui autrement serait restée invisible. L'image élaborée a ceci de dérangeant (surcroît d'efficacité) qu'elle réunit dans le motif de la goule « maigre et féroce » (couple mis en valeur par sa position en début de vers) à la fois la souffrance éprouvée par la femme (« maigre », « aux hurlements plaintifs » ; une goule est une espèce d'ogre : en somme, la faim a elle-même faim) et la violence qui la tue. La personnification permet, comme dans « Joyeuse vie », d'incarner un crime et donc une responsabilité. Mais l'imputation de cette responsabilité, la source de cette violence (source sans laquelle on pourrait nier qu'il y ait eu violence) font toujours problème, jusqu'à ce que deux vers de la fin du poème viennent apporter une réponse nette : « Oh ! la faim, c'est le crime public. / C'est l'immense assassin qui sort de nos ténèbres<sup>93</sup> ». La responsabilité est collective, elle revient à tous ceux qui ont laissé cette femme dans la misère. Faisant suite à l'image de la goule, une nouvelle personnification, plus minimaliste mais non dénuée d'impact émotif, modélise de façon convaincante la relation entre « l'assassin », la faim tueuse de misérables, et « nos ténèbres », c'est-à-dire notre ignorance indifférente (l'obscurité comme défaut de connaissance) et notre égoïsme (l'obscurité comme noirceur morale), où cette tueuse trouve à se cacher.

La mise en lumière métaphorique des responsabilités diluées, parce que lointaines ou collectives, est systématiquement mise en œuvre dans « *Melancholia* », le deuxième poème du livre III des *Contemplations*, dont « Chose vue un jour de printemps » est au point de vue thématique une réplique de moindre ampleur. La faim personnifiée, et sa compagne la misère, jouaient déjà leur rôle maléfique dans la deuxième histoire de « *Melancholia* », l'histoire de cette jeune fille pauvre qui ressemble comme une sœur à Fantine :

La faim passe bientôt sa griffe sous la porte,  
 Décroche un vieux manteau, saisit la montre, emporte  
 Les meubles, prend enfin quelque humble bague d'or ;  
 Tout est vendu ! L'enfant travaille et lutte encor ;  
 Elle est honnête ; mais elle a, quand elle veille,  
 La misère, démon, qui lui parle à l'oreille<sup>94</sup>.

La tâche argumentative est ici redoublée, la nécessité du plaidoyer (pour la prostituée) s'ajoute à celle du réquisitoire (contre la misère). Hugo excuse le choix regrettable de la prostitution (« Il faut donc qu'elle meure ! / À dix-sept ans ! grand Dieu ! mais que faire ?... / – Voilà / Ce qui fait qu'un matin la douce fille alla / Droit au gouffre, et qu'enfin, à présent,

---

<sup>93</sup> *LC*, III, 17, Massin IX, p. 179.

<sup>94</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 150.

ce qui monte / À son front, ce n'est plus la pudeur, c'est la honte<sup>95</sup> ») en y montrant le résultat d'une conjuration de démons : la jeune fille n'est pas la coupable mais bien la victime. Monstres et démons se multiplient dans tout le poème pour incarner les responsabilités collectives invisibles : quand l'homme de génie (quatrième histoire de « *Melancholia* ») meurt d'épuisement,

L'envie, alors, ce démon vigilant,  
Accourt, le reconnaît, lui ferme la paupière,  
Prend soin de le clouer de ses mains dans la bière,  
Se penche, écoute, épie en cette sombre nuit  
S'il est vraiment bien mort, s'il ne fait pas de bruit,  
S'il ne peut plus savoir de quel nom on le nomme,  
Et, s'essuyant les yeux, dit : « C'était un grand homme ! »<sup>96</sup>

Le monstre ici en cause, « l'envie », est directement un défaut humain, et non plus la conséquence d'une indifférence ; la mise en scène métaphorique se distingue des exemples précédents en ce qu'elle condense et accentue des comportements bien réels. Quelques vers plus loin, les machines qui broient les enfants (« Accroupis sous les dents d'une machine sombre, / Monstre hideux qui mâche on ne sait quoi dans l'ombre<sup>97</sup> ») sont monstrueuses sans doute par leur aspect et leur effet destructeur sur la santé ; mais les personnifier, c'est manifester en elles une responsabilité qui, le lecteur le sait, appartient aux industriels qui exploitent et à la société qui laisse faire. Exactement comme le monstre-guillotine dans *Les Misérables*<sup>98</sup>, le monstre-machine devient incarnation d'un crime qui pour être indirect et collectif n'en a pas moins ses coupables. Ce n'est pas que le poème refuse de dire directement les responsabilités personnelles : le cas de l'homme qui s'est enrichi dans la débâcle de Napoléon fait revenir des motifs et des patrons métaphoriques que nous avons observés dans *Châtiments* (« Il fit [...] / Suer à nos malheurs des châteaux et des rentes », « Pour lui [...] la Bérésina charriait un palais, [...] / Un million joyeux sortit de Waterloo ; / Si bien que du désastre il a fait sa victoire, / Et que, pour la manger, et la tordre, et la boire, / Ce Shaylock, avec le sabre de Blucher, / A coupé sur la France une livre de chair<sup>99</sup> »). Mais la méditation angoissée sur la criminalité impersonnelle est visiblement mise au centre de « *Melancholia* ». Elle s'annonce

---

<sup>95</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 150.

<sup>96</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 152.

<sup>97</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 152.

<sup>98</sup> « L'échafaud est une sorte de monstre fabriqué par le juge et par le charpentier, un spectre qui semble vivre d'une espèce de vie épouvantable faite de toute la mort qu'il a donnée. » *LM*, I, 1, 4, Massin XI, p. 64.

<sup>99</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 154.

dès le « long éclat de rire<sup>100</sup> », détaché de toute source, qui clôt lugubrement la première scène de misère ; elle montre la violence du « peuple sévère, avec sa grande voix, / Souffle qui courbe un homme et qui brise une femme<sup>101</sup> ». La culpabilité, enfin, devient énigmatique à force d'être impersonnelle dans le cas du roulier fouettant son cheval, ce roulier que l'ivresse et la brutalité dépersonnalisent : « le roulier n'est plus qu'un orage de coups<sup>102</sup> » ; agent dérisoire de forces qui le dépassent, il est possédé par ce qu'il a bu, « un vin plein de fureur, de cris et de jurons ». En quête d'une responsabilité plus solide, le poète s'interroge : « Oh ! quelle est donc la loi formidable qui livre / L'être à l'être, et la bête effarée à l'homme ivre ! ». Cette loi, c'est en partie celle, immanente et révoicable, d'un ordre social, un état des choses dont la faute, toute collective qu'elle est, reste assignable et humaine. Mais l'angoisse s'élève à un niveau plus métaphysique. L'animal « sent l'ombre sur lui peser », et son regard stupéfait se tourne, avec celui du poète, vers la transcendance : « Il regarde Quelqu'un de sa prunelle trouble ». Le soupçon douloureux d'une transcendance coupable (qu'elle soit représentée par Dieu, ou par la Nature dans le poème III, 15, « Épitaphe ») résonne largement dans « Les Lutttes et les Rêves » et dans toutes *Les Contemplations*.

### **Tressage argumentatif : l'hygiène, les fantômes et le sérail**

Après une quasi-décennie de poésie, les fameuses « dissertations » des *Misérables* représentent un retour à la prose d'idées, et à une prose d'idées plus libre, plus variée dans ses thèmes et plus philosophique que celle de *Napoléon le Petit*, puisque moins accaparée par la polémique de circonstance, par le combat politique immédiat. Plus spontanément argumentative que la poésie (qui, fonctionnellement, est moins déterminée, et par tradition, étant le langage des dieux, se soucie peut-être moins naturellement d'argumenter), cette prose d'idées doit être un lieu privilégié de l'argumentation métaphorique : nous montrerons quel riche tressage elle fait de tous les possibles que *Napoléon le Petit*, *Châtiments* et *Les Contemplations* nous ont permis d'entrevoir : exercice virtuose de sa liberté formelle en vue d'une efficacité argumentative certaine. Comme dans « Les Lutttes et les Rêves », le mal auquel se confrontent les digressions philosophiques des *Misérables*, c'est (presque toujours) le mal dans la civilisation, les concrétions funestes d'une organisation humaine perfectible : par exemple, au livre II, VII, le couvent. Pour argumenter la nécessité non pas de détruire mais

---

<sup>100</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 150.

<sup>101</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 150.

<sup>102</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 153 pour cette citation et les quatre suivantes.

de réformer radicalement cette institution, Hugo combine plusieurs séries de métaphores qui se distinguent non seulement par leurs motifs, mais par leur degré de rationalité analogique et par leur modalité d'efficacité affective.

La première série, la plus rationnelle, se déploie en un vaste réseau d'images médicales et hygiéniques. L'intensité métaphorique est d'abord assez faible :

Les monastères, quand ils abondent chez une nation, sont des nœuds à la circulation, des établissements encombrants, des centres de paresse là où il faut des centres de travail. Les communautés monastiques sont à la grande communauté sociale ce que le gui est au chêne, ce que la verrue est au corps humain. Leur prospérité et leur embonpoint sont l'appauvrissement du pays<sup>103</sup>.

L'expression figurée « nœuds à la circulation » a une coloration physiologique que renforce rétroactivement la double analogie, végétale et médicale, de la deuxième phrase (« ce que le gui est au chêne, ce que la verrue est au corps humain »). Cette double analogie dégage l'idée biologique de parasitisme ; mais sémantiquement, la construction analogique (« A est à A' ce que B est à B' ») n'est pas encore (ou n'est plus) métaphorique. Dans la troisième phrase, le mot « embonpoint » est nettement physiologique, mais à lui seul il ne produit pas une rupture fracassante de l'isotopie phrastique. Tout cela n'empêche pas cette terminologie biologique et médicale de faire image, et de construire une relative cohérence : le nœud à la circulation, le parasitisme et l'embonpoint ont en commun l'immobilisation et l'accaparement inutile de substance vitale. Dès le paragraphe suivant, une image plus forte, celle de la maladie, donne lieu à une réalisation métaphorique plus franche :

La lèpre monacale a presque rongé jusqu'au squelette deux admirables nations, l'Italie et l'Espagne, l'une la lumière, l'autre la splendeur de l'Europe pendant des siècles, et, à l'époque où nous sommes, ces deux illustres peuples ne commencent à guérir que grâce à la saine et vigoureuse hygiène de 1789<sup>104</sup>.

Analogie nouvelle pour une représentation plus inquiétante : le monachisme n'est plus modélisé comme un parasitisme, mais comme un principe directement agressif, corrosif. La métaphore est filée dans des expressions dont l'une au moins, visuellement évocatrice (« ronger jusqu'au squelette »), accroît la puissance d'alarme de la figure. Il y a là une montée en puissance de la mise en garde hygiénique, qui dans la progression du chapitre participe à une intensification argumentative.

On retrouve ensuite les métaphores hygiéniques et médicales au chapitre suivant. Une nouvelle métaphore de la maladie prolonge la modélisation du monachisme comme principe agressif : « Le monachisme, tel qu'il existait en Espagne et tel qu'il existe au Thibet, est pour

---

<sup>103</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 389.

<sup>104</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 389.

la civilisation une sorte de phtisie. Il arrête net la vie. Il dépeuple, tout simplement. Clausturation, castration<sup>105</sup> ». Expression atténuée (« une sorte de », à opposer à la franche assimilation « la lèpre monacale »), filage et évocation visuelle moindres, la différence est sensible entre cette nouvelle métaphore et la précédente : au sein même de la série rationnelle, les graduations rationnelles et émotives se remettent à jouer, et à jouer ici en raison inverse l'une de l'autre. Le motif de la maladie s'assortit d'un autre motif plus ponctuel, celui de la mutilation stérilisante (« clausturation, castration ») : on constate que l'attrait du jeu de mots (ici paronomase) peut venir s'ajouter à la logique proprement analogique dans le choix des modèles. Enfin, la conclusion du chapitre propose un nouveau motif qui déporte la thématique hygiénique de la nosologie vers la géographie naturelle :

Donc, le dix-neuvième siècle étant donné, nous sommes contraires, en thèse générale, et chez tous les peuples, en Asie comme en Europe, dans l'Inde comme en Turquie, aux clausturations ascétiques. Qui dit couvent dit marais. Leur putrescibilité est évidente, leur stagnation est malsaine, leur fermentation enfièvre les peuples et les étiole ; leur multiplication devient plaie d'Égypte. Nous ne pouvons penser sans effroi à ces pays où les fakirs, les bonzes, les santons, les caloyers, les marabouts, les talapoins et les derviches pullulent jusqu'au fourmillement vermineux<sup>106</sup>.

L'image du marais permet de faire revenir les motifs du parasitisme et de la non-circulation, de les retraiter sur un mode plus métaphorique et hyperbolique (« pullulent jusqu'au fourmillement vermineux »), avec un recours allusif au mythe (« leur multiplication devient plaie d'Égypte ») qui donne toute l'intensité affective nécessaire à cette récapitulation de l'accusation hygiénique contre le couvent (commence ensuite un nouveau chapitre où la perspective s'inverse, où le couvent « au point de vue des principes » se révèle une institution respectable et même en quelque façon vénérable).

Cette première série, faite d'une thématique hygiénique large (physiologie, nosologie, géographie naturelle) et de plusieurs schèmes analogiques (compression, parasitisme, corrosion, mutilation et stérilité), est une série rationnelle pour plusieurs raisons liées. Elle choisit ses modèles dans un domaine lui-même pétri de rationalité (l'hygiène comme discours scientifique) et à forte autorité analogique (le domaine de la nature). Elle fait fond sur une modélisation habituelle et admise dans l'économie politique de l'époque, celle de la société humaine comme un organisme vivant : modélisation qui autorise les prétentions scientifiques des sciences sociales naissantes par un transfert des schémas des sciences dures. Cette rationalité analogique n'implique nullement un degré d'affectivité faible ; on a vu au contraire

---

<sup>105</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 391.

<sup>106</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392.

que certaines métaphores de la série avaient plus que d'autres une véritable force émotionnelle. Elle implique en revanche une certaine modalité affective, raisonnable et pragmatique, – raisonnable parce qu'elle inquiète sur des aspects ou des conséquences réellement alarmants de l'objet qu'elle modélise, – pragmatique parce qu'elle oriente vers une action qui devrait permettre de conjurer le danger : les images hygiéniques et médicales enveloppent (et parfois explicitent : « la vigoureuse hygiène de 1789 ») la nécessité mais aussi la possibilité d'un traitement préventif ou curatif. On l'a vu au chapitre 7 (p. 379-380 et 385-390), les métaphores médicales sont utilisées plus largement dans *Les Misérables* ou « Les Fleurs » pour décrire la délinquance et la misère : façon d'appeler la pitié, mais aussi de montrer au bourgeois égoïste qu'il est *intéressé* à la disparition de la pauvreté. Notons enfin qu'en enveloppant la possibilité d'une guérison, les images de la maladie ne sont pas loin de ces neutralisations métaphoriques du mal que nous étudierons dans une section ultérieure.

À cette première série rationnelle, le livre II, VII des *Misérables* entrelace une deuxième série thématique plus irrationnelle, celle des métaphores spectrales. Ces images développent et radicalisent une analogie en germe dans les représentations communes et dans le lexique qui les reflète : prendre le voile ou la bure, c'est *s'enterrer* dans un couvent ou dans un monastère ; c'est, dans la perspective spirituelle chrétienne, commencer déjà de *mourir au monde*. Hugo s'empare de cette logique analogique, la prend au sérieux plus que de coutume, pour lui faire révéler ce qu'il y a de malsain dans certains aspects de la vie monastique :

Ajoutez à cela la violence si souvent faite à la conscience, les vocations forcées, la féodalité s'appuyant au cloître, l'aïnesse versant dans le monachisme le trop-plein de la famille, les férociétés dont nous venons de parler, les *in-pace*, les bouches closes, les cerveaux murés, tant d'intelligences infortunées mises au cachot des vœux éternels, la prise d'habit, enterrement des âmes toutes vives. Ajoutez les supplices individuels aux dégradations nationales, et, qui que vous soyez, vous vous sentirez tressaillir devant le froc et le voile, ces deux suaires d'invention humaine<sup>107</sup>.

« Enterrement des âmes toutes vives », « deux suaires d'invention humaine », ces images ravivent dans ce qu'elle a de glaçant l'assimilation stéréotypée du couvent à une tombe. La métaphore sépulcrale en prolonge une autre, celle du couvent-cachot, qui suit une logique proche : au lieu de prendre au sérieux une analogie lexicalisée, elle s'empare d'un aspect littéral mais partiel du couvent, la claustration des corps (d'ailleurs ne parle-t-on pas des *cellules* d'un couvent comme d'une prison ?), et de nouveau elle le prend au sérieux, elle y met plus de vérité qu'on n'a l'habitude d'y voir, en l'étendant au-delà des corps, en en faisant une caractéristique totale, qui résume le couvent dans tous ses aspects : « les bouches *closes*,

---

<sup>107</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 391.

les cerveaux *murés*, tant d'intelligences infortunées *mises au cachot* des vœux éternels ». Dans ces lignes, la rationalité analogique reste relativement forte, même si la thématique et son évolution savante (le glissement subreptice du cachot à la tombe) font la part belle à l'effroi ; le texte explicite d'ailleurs la réaction affective qu'il programme chez le lecteur (« vous vous sentirez tressaillir »). Mais un véritable pas est franchi dans l'effroi irrationnel lorsque du couvent-tombe on passe aux nonnes-fantômes : motif spectaculairement mis en œuvre par un morceau très travaillé du chapitre II, VII, 2. Hugo vient d'évoquer « la lèpre monacale » (passage cité plus haut) ; il annonce par un bref paragraphe qu'il quitte provisoirement la série hygiénique pour une thématique et une esthétique nouvelles :

Le couvent, l'antique couvent de femmes particulièrement, tel qu'il apparaît encore au seuil de ce siècle en Italie, en Autriche, en Espagne, est une des plus sombres concrétions du Moyen Âge. Le cloître, ce cloître-là, est le point d'intersection des terreurs. Le cloître catholique proprement dit est tout rempli du rayonnement noir de la mort<sup>108</sup>.

Trois expressions métaphoriques, en une gradation savante (« sombre concrétion », « le point d'intersection des terreurs », « le rayonnement noir de la mort »), annoncent le feu d'artifice d'un macabre débridé, irrationnel et splendide. Pour accueillir ses images spectrales, Hugo construit l'écrin précieux d'un décor fantastiquement « funèbre », qui cristallise et exacerbe les hantises d'un imaginaire monumental cauchemardesque :

Le couvent espagnol surtout est funèbre. Là montent dans l'obscurité, sous des voûtes pleines de brume, sous des dômes vagues à force d'ombre, de massifs autels babéliques, hauts comme des cathédrales ; là pendent à des chaînes dans les ténèbres d'immenses crucifix blancs ; là s'étalent, nus sur l'ébène, de grands Christs d'ivoire ; plus que sanglants, saignants ; hideux et magnifiques, les coudes montrant les os, les rotules montrant les téguments, les plaies montrant les chairs, couronnés d'épines d'argent, cloués de clous d'or, avec des gouttes de sang en rubis sur le front et des larmes en diamants dans les yeux. Les diamants et les rubis semblent mouillés, et font pleurer en bas dans l'ombre des êtres voilés qui ont les flancs meurtris par le cilice et par le fouet aux pointes de fer, les seins écrasés par des claies d'osier, les genoux écorchés par la prière ; des femmes qui se croient des épouses ; des spectres qui se croient des séraphins<sup>109</sup>.

Le motif métaphorique du spectre est introduit, comme on le voit, au sein d'une antithèse (« spectres » / « séraphins ») qui lui donne plus de force, à la fois par la simple vertu du contraste, et par un phénomène de réfutation analogique condensée qui agit confusément. L'analogie entre les nonnes et les anges est, dans la rhétorique catholique, une façon (par argumentation métaphorique) d'exalter la beauté et la grandeur spirituelles de la vocation conventuelle. Opposer au motif surnaturel de l'ange un tout autre motif surnaturel, celui du

---

<sup>108</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 390.

<sup>109</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 390.

spectre, c'est coïncider en partie avec la vision catholique (*il y a bien dans la vie de ces femmes une sortie de la nature, de l'humanité, un affranchissement de la matière, etc.,...*) pour mieux la réfuter (*...mais c'est dans le sens de la souffrance et de la mort, dans le sens d'un anéantissement et non d'un accomplissement*) : stratégie concessive, de correction du modèle, que nous avons déjà étudiée<sup>110</sup>. La suite du texte, décrivant les religieuses, file la métaphore spectrale dans des motifs de transformation et de matérialité fabuleuses :

Ces femmes pensent-elles ? non. Veulent-elles ? non. Aiment-elles ? non. Vivent-elles ? non. Leurs nerfs sont devenus des os ; leurs os sont devenus des pierres. Leur voile est de la nuit tissée. Leur souffle sous le voile ressemble à on ne sait quelle tragique respiration de la mort. L'abbesse, une larve, les sanctifie et les terrifie<sup>111</sup>.

Tout le passage, en construisant cette métaphore spectrale, met en œuvre un transfert intertextuel intéressant et efficace : l'esthétique du roman gothique, qui affectionne à la fois les vieux monuments obscurs, les fantômes, les couvents espagnols farouchement fermés et les abbesses cruelles<sup>112</sup>, se trouve reconfigurée dans une analogie où le fantomatique et l'obscurité des monuments sont devenus des symboles ou des métaphores de l'atrocité des couvents.

Ce qui se trouve du même coup transféré, c'est bien sûr l'émotion gothique par excellence : l'épouvante. La série des métaphores spectrales est à plusieurs égards une série irrationnelle et émotive : l'analogie entre les nonnes et les spectres est lointaine, elle ne prétend pas à la même exactitude modélisatrice que les analogies hygiéniques et médicales ; elle vise l'intensité émotionnelle, sans la rationalité dans l'émotion qui caractérisait la prudence hygiénique. La preuve en est l'intéressante confusion des sentiments qui résulte, si l'on y prête attention, de l'image spectrale. Au tableau de ces nonnes-spectres aux os pétrifiés et au voile de nuit, le lecteur frissonne à la fois de peur, la peur des fantômes, et de pitié, car ces femmes sont des victimes ; seule la terrifiante larve abbesse suscite l'aversion. Si l'analogie recherchait l'exactitude modélisatrice, cette confusion des sentiments serait une incohérence : l'effroyable et le pitoyable ne devraient pas coïncider. Mais l'analogie privilégie

---

<sup>110</sup> Voir notre chapitre 8 p. 476-481.

<sup>111</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 390.

<sup>112</sup> Éléments tous réunis dans *Le Moine* de Lewis (1796), la réalisation la plus célèbre du roman gothique. Sur le réemploi des stéréotypes du roman gothique dans les romans de Hugo, en particulier dans ce passage des *Misérables*, voir Judith Wulf, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 237-238 : « L'expression "roman noir" qui caractérise le genre, renvoie bien à la volonté de Hugo d'orienter l'appareil optique de la fiction vers "la noirceur incommensurable" de certains espaces [...] Une fois abandonné le filon du succès, il s'agit de prendre au sérieux les raisons qui conduisirent une époque entière à se laisser "fasciner" [par le genre du roman noir]. » Ce genre soulevait des questions, suggérait des réponses sur le mal, qui sont reconsidérées grâce à la captation des stéréotypes fictionnels dans l'écriture philosophique (*a priori* non fictionnelle).

ici l'efficacité émotionnelle au détriment de la précision rationnelle : elle vise une horreur qui ne démêle pas la pitié de l'effroi. Au-delà de cette horreur, l'analogie n'oriente vers aucune action définie. C'est d'ailleurs ce qui distingue cette mise en œuvre du motif spectral d'une autre occurrence, précisément au chapitre suivant :

Superstitions, bigotismes, cagotismes, préjugés, ces larves, toutes larves qu'elles sont, sont tenaces à la vie, elles ont des dents et des ongles dans leur fumée, et il faut les étreindre corps à corps, et leur faire la guerre, et la leur faire sans trêve, car c'est une des fatalités de l'humanité d'être condamnée à l'éternel combat des fantômes. L'ombre est difficile à prendre à la gorge et à terrasser<sup>113</sup>.

Ici le fantôme n'est pas seulement l'être effrayant, c'est par voie de conséquence l'adversaire, l'être à combattre, dans une mythologie progressiste de la lumière et des ténèbres. Que le motif du spectre, après avoir décrit métaphoriquement les nonnes, donne corps aux « cagotismes » personnifiés, c'est à la fois un retour et un glissement intéressants. On notera l'inégale portée pragmatique des deux emplois : une implication pragmatique nulle ou du moins imprécise caractérise les métaphores à haute intensité affective et à rationalité analogique faible.

À ces deux séries s'entrelace une troisième image, qui n'a pas l'amplitude et la dispersion d'une série proprement dite, mais au contraire l'agglomération et le systématisme d'une métaphore filée : au chapitre II, VII, 2, immédiatement après le passage sur les nonnes-fantômes terrifiées par la larve-abbesse, le couvent est assimilé à un sérail :

Le couvent espagnol était par excellence le couvent catholique. On y sentait l'orient. L'archevêque, kislar-aga du ciel, verrouillait et espionnait ce sérail d'âmes réservé à Dieu. La nonne était l'odalisque, le prêtre était l'eunuque. Les ferventes étaient choisies en songe et possédaient Christ. La nuit, le beau jeune homme nu descendait de la croix et devenait l'extase de la cellule. De hautes murailles gardaient de toute distraction vivante la sultane mystique qui avait le crucifié pour sultan. Un regard dehors était une infidélité. L'*in-pace* remplaçait le sac de cuir. Ce qu'on jetait à la mer en orient, on le jetait à la terre en occident. Des deux côtés, des femmes se tordaient les bras ; la vague aux unes, la fosse aux autres ; ici les noyées, là les enterrées. Parallélisme monstrueux<sup>114</sup>.

Ici encore le choix du modèle tient à une stratégie de réfutation analogique concessive. Dans la pensée catholique, choisir la vie religieuse, c'est choisir Dieu pour époux. Hugo s'empare d'une métaphore que ses adversaires utilisent pour dire la beauté spirituelle de la vie conventuelle, et en la prenant plus au sérieux qu'à l'accoutumée, il en tire des conséquences défavorables à ses adversaires : s'il enferme dans ses murs des épouses réservées à Dieu, le couvent a tout du sérail oriental. La modélisation prouve sa validité en se développant, en multipliant les points de correspondance : l'archevêque, le prêtre (dont le célibat équivaut à la

---

<sup>113</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392.

<sup>114</sup> *LM*, II, VII, 2, Massin XI, p. 390-391.

castration de l'eunuque), l'extase mystique, la vie cloîtrée, tous ces éléments trouvent un rôle dans la configuration métaphorique, – jusqu'à l'ultime équivalence, la plus lointaine et la plus forte émotionnellement, point d'orgue macabre vers lequel tend tout le passage : l'équivalence de l'*in-pace* et du sac de cuir. La clause « parallélisme monstrueux » n'a pas seulement la fonction lyrique de dire et de prolonger l'émotion : elle nomme le procédé analogique utilisé par Hugo, et elle le caractérise avec lucidité comme un mixte de rationalité et d'affectivité analogiques. « Monstrueuse », cette image provoque l'horreur ; « parallélisme », elle se rattache au pôle rationnel de l'argumentation métaphorique par son développement point par point (systématisme et autojustification), mais aussi parce qu'elle rapproche, plus que les métaphores spectrales ou hygiéniques, des réalités comparables : le couvent et le sérail comme deux objets ethno- ou anthropologiques. Et en même temps, la distance entre ces deux réalités, à la fois l'exotisme et le décalage entre l'érotique et le sacré, introduisent une troisième dimension : un jeu lugubre sur la fantaisie orientale, un humour irrévérencieux, un sarcasme contre les catholiques, qui enrageront de voir leurs institutions religieuses rapprochées d'un fait de civilisation à leurs yeux scandaleux et symptomatique d'une religion fautive. Le couvent-sérail est une assimilation sœur de celle qu'on a relevée plus haut dans *Napoléon le Petit*, le Second Empire comme despotisme ottoman.

### **Phénoménologie de la misère**

Pour convaincre le lecteur qu'il faut supprimer la misère, les métaphores hugoliennes empruntent une voie phénoménologique : elles s'attachent à traduire dans toute son atrocité insoutenable l'expérience vécue des misérables, pour susciter la pitié et inciter à l'action. Dans *Les Misérables* et leurs proses marginales, puis dans *William Shakespeare*, mais déjà, on le verra, dans un poème des *Contemplations*, une phénoménologie métaphorique de la misère se développe, qui fait revenir toujours les mêmes images, unies par une étroite cohérence : la « submersion dans la nuit », déclinable en deux sous-motifs, « la sombre mer des pauvres » et le déluge du malheur – ou, plus largement, toute une météorologie hivernale et diluvienne de la détresse : brume, vent, pluie, neige, grêle. Aux racines de ces images, quelques sensations, impressions ou sentiments élémentaires de la vie misérable<sup>115</sup>. Dans la submersion se dit la

---

<sup>115</sup> Par cet enracinement sensible des métaphores, Hugo atteint l'un des buts qu'il s'assigne avec le plus de constance : exprimer l'expérience humaine au-delà des limitations de son expérience individuelle, parler à tous de tous. Voir Judith Wulf qui, dans le chapitre « Révolution sensible » de son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, fait le lien entre ce qu'elle appelle « l'exigence sensible » hugolienne et certains textes théoriques ou critiques de notre corpus : « Hugo insiste sur le rôle que joue la dimension sensible du génie créateur. C'est parce que "Shakespeare a l'émotion, l'instinct, le cri vrai, l'accent juste, toute la multitude

sensation d'une situation basse, la plus basse possible, et aussi d'une pesée, d'un « accablement » sous des « épaisseurs » « asphyxiantes » : nous mettons des guillemets, car c'est ce vocabulaire de sensations que nos textes exploiteront systématiquement. La nuit et le froid disent la privation de tout ce que peuvent représenter la lumière et la chaleur : la vie et ce qui la nourrit, le bien-être, la joie, mais aussi, à l'occasion, la lucidité, l'intelligence, la connaissance. Quant à la violence du déluge, elle traduit le sentiment d'une adversité, d'une hostilité subie. Mais entre ces images et les sensations misérables, il n'y a pas seulement traduction métaphorique, il y a aussi coïncidence littérale : l'obscurité, le froid, l'asphyxie, la tempête, c'est aussi ce que les pauvres vivent directement, plus que les riches, parce que leurs logements sont mal chauffés, insalubres, trop étroits, voire inexistantes.

Cette association d'images phénoménologiques se rencontre déjà dans « *Melancholia* », ce poème frère des *Misérables*, au début du livre III des *Contemplations*. Après avoir considéré plusieurs cas représentatifs de l'injustice sociale, le poète élargit son discours aux « multitudes », aux « foules », au peuple qu'il apostrophe en ces termes : « onde où l'hydre à l'infini s'enlace ! / Peuple océan jetant l'écume populace ! », et il poursuit :

Là, fauve, avec ses maux, ses horreurs, ses laideurs,  
 Ses larves, désespoirs, haines, désirs, souffrances,  
 Qu'on distingue à travers de vagues transparences,  
 Ses rudes appétits, redoutables aimants,  
 Ses prostitutions, ses avilissements,  
 Et la fatalité de ses mœurs imperdables,  
 La misère épaisit ses couches formidables.  
 Les malheureux sont là, dans le malheur reclus.  
 L'indigence, flux noir, l'ignorance, reflux,  
 Montent, marée affreuse, et, parmi les décombres,  
 Roulent l'obscur filet des pénalités sombres.  
 Le besoin fuit le mal qui le tente et le suit,  
 Et l'homme cherche l'homme à tâtons ; il fait nuit ;  
 Les petits enfants nus tendent leurs mains funèbres ;  
 Le crime, antre béant, s'ouvre dans ces ténèbres ;  
 Le vent secoue et pousse, en ses froids tourbillons,  
 Les âmes en lambeaux dans les corps en haillons ;  
 Pas de cœur où ne croisse une horrible chimère.  
 Qui grince des dents ? L'homme. Et qui pleure ? La mère.  
 Qui sanglote ? La vierge aux yeux hagards et doux.  
 Qui dit : J'ai froid ? L'aïeule. Et qui dit : J'ai faim ? Tous.  
 Et le fond est horreur, et la surface est joie<sup>116</sup>.

---

humaine avec sa rumeur”, qu'il parvient à faire que “sa poésie, c'est lui, et en même temps, c'est vous”, de sorte que lui et tous les autres “génies recommençants [...] surgissent à toutes les crises décisives de l'humanité, [qu'ils] résument les phases et complètent les révolutions” [*WS*, I, II, 2, §14, Massin XII, p. 188] » (p. 37).

<sup>116</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 155.

Les trois images récurrentes annoncées sont bien là, se succédant avec une entière indépendance : d'abord la mer des pauvres, puis l'obscurité seule (« il fait nuit », « dans ces ténèbres »), puis le climat hivernal, « le vent » et « ses froids tourbillons » ; « tourbillons » ou ses dérivés, ainsi qu'« épaisseur », sont des mots que nous retrouverons dans les textes apparentés à celui-ci. Le motif de la réclusion (« dans le malheur reclus ») s'ajoute ici comme variante au motif de la submersion. Autre trait que nous retrouverons, l'image de la mer dépend d'une vision, qui s'offre d'une façon très particulière : le regard franchit des couches translucides accumulées (« on distingue à travers de vagues transparences », « La misère épaisit ses couches formidables »). L'image du peuple océan, on le sait, remonte à loin dans l'œuvre de Hugo. En particulier, elle s'est déployée avec force et ampleur dans le monologue de Don Carlos, à la scène 2 de l'acte IV d'*Hernani* (1830) : elle servait alors une méditation sur les rapports entre les gouvernants et la multitude humaine, mais il y avait déjà, nouée à cette considération politique, la considération sociale (souffrance des misérables) qui s'est autonomisée dans les passages que nous étudions ici<sup>117</sup>. Dans les vers de « *Melancholia* », l'image marine tend à se faire modélisatrice, ou pseudo-modélisatrice, au-delà des limites habituelles de la phénoménologie métaphorique<sup>118</sup>. « L'indigence, flux noir, l'ignorance

---

<sup>117</sup> Sur le peuple océan dans le monologue de Don Carlos, voir l'analyse détaillée de Franck Laurent dans *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1852)* (Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008), chapitre 5, dernière section, « L'être océanique du peuple (La Vision de l'empereur : *Hernani*, Acte IV, sc. 2) ». F. Laurent note le caractère visionnaire de cette métaphore, qui a le même point de départ spatial et visuel que certaines réécritures ultérieures (le passage de *William Shakespeare*, voir plus loin) : « loin du faite où nous sommes, / Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme, – les hommes » (Massin III, p. 1002). F. Laurent note aussi ces motivations de la métaphore : « Les hommes » sont « une multitude confuse, souffrante et, potentiellement au moins, violente » (p. 167) – la phénoménologie de la misère est donc déjà en germe en 1830. Comme dans les réécritures de notre période, l'image dit l'opposition du bas et du haut de la société, ce dernier pôle ayant pour trait caractéristique (comme dans le passage de *William Shakespeare* étudié *infra*) la fanfare. Comme le montre F. Laurent, la signification essentielle de la métaphore dans la bouche de Don Carlos est le poids ontologique et la force du peuple prévalant incommensurablement sur celle des gouvernants : on ne gouverne pas le peuple, on gouverne sur le peuple et à la merci des bouleversements qui viennent de lui ; du coup, l'image du peuple océan est complétée par celle des empires engloutis. Dans les réécritures de notre période, cette considération politique disparaît progressivement de l'assimilation *misère* → *mer*, du moins de son strict développement explicite. Dans « *Melancholia* », la dangerosité du peuple est dite par une autre métaphore, agricole (« Foules ! sillons creusés par ces mornes charrues, / Nuit, douleur, deuil ! champ triste où souvent a germé / Un épi qui fait peur à ceux qui l'ont semé », Massin IX, p. 155), qui amène immédiatement le vers « Vie et mort ! onde où l'hydre à l'infini s'enlace » et la suite. Au chapitre IV, VII, 4 des *Misérables*, la question de la misère amène celle des naufrages de société, mais Hugo nous dit que c'est « l'ouragan, cet inconnu, [qui] passe et emporte tout cela [...] Quelles sont les causes de ces désastres ? nous ne le savons pas » (Massin XI, p. 710), et dans l'image des civilisations englouties qu'il développe ensuite, les flots sont ceux du temps et non ceux du peuple ou de la misère (voir ici même la n. 130). Enfin, dans le passage de *William Shakespeare* que nous étudierons plus loin, la mer des pauvres ne menace pas les gouvernants, c'est elle qui pâtit des catastrophes qui soufflent sur elle. F. Laurent note que l'effet de la vision marine sur Don Carlos, c'est l'effroi ; cet effroi existe encore dans le passage de « *Melancholia* », mais la pitié s'ajoute, et elle règne seule dans les extraits que nous étudierons *infra*.

<sup>118</sup> Sur la différence entre pseudo-modélisation et modélisation, voir le chapitre 7 p. 366-370 ; sur la notion de filage synthétique, que nous utilisons un peu plus loin, voir au chapitre 7 p. 402 l'exemple de l'arbre Éternité, et au chapitre 12 p. 710-714 ce même arbre étudié plus en détail en tant qu'il échappe à la modélisation strictement

reflux, / Montent, marée affreuse » – manière de détailler la correspondance entre la misère et la mer en fixant l'équivalence entre les ingrédients de l'une et les éléments de l'autre – mais surtout ce flux et ce reflux « Roulent l'obscur filet des pénalités sombres » : le filet appartient au domaine thématique de la mer sans être impliqué par elle (il se rattache à la réalité marine non par une nécessité logique ou naturelle, mais en vertu d'habitudes humaines) et il a avec les pénalités sa propre ressemblance autonome, la *privation de liberté* (qui s'applique de deux façons à la pénalisation des misérables : privation de liberté civile par la justice humaine, mais avant cela, fatalité sociale qui prédestine à la délinquance ou à la criminalité) : filage synthétique, donc pseudo-modélisation. Enfin, ici comme dans un texte ultérieur que nous étudierons plus loin, l'image de la mer rejoint une structure thématique récurrente chez Hugo : « Et le fond est horreur, et la surface est joie », – l'opposition du haut lumineux et du bas ténébreux de la société, développée dans les vers suivants, la salle de bal des nantis au-dessus, en-dessous les misérables qui souffrent et contemplent depuis la rue.

Tous les éléments de cette phénoménologie de la misère sont repris et développés dans *Les Misérables* et dans des textes qui devaient initialement faire partie du roman. Le motif de la nuit et une image hivernale, celle de la brume, s'associent dans un passage bref du chapitre I, II, 6, à propos de la sœur et des neveux de Jean Valjean, privés du soutien du seul homme de la famille :

Ces pauvres êtres vivants, ces créatures de Dieu, sans appui désormais, sans guide, sans asile, s'en allèrent au hasard, qui sait même ? chacun de leur côté peut-être, et s'enfoncèrent peu à peu dans cette froide brume où s'engloutissent les destinées solitaires, mornes ténèbres où disparaissent successivement tant de têtes infortunées dans la sombre marche du genre humain<sup>119</sup>.

Les images récurrentes de la misère, on le voit, peuvent se greffer sur une autre métaphore hugolienne récurrente, qui se teinte pour l'occasion de la couleur qui convient : « la sombre marche du genre humain ». Avec le verbe « s'engloutissent », on n'est pas loin de la submersion marine. Beaucoup plus loin, dans le livre sur l'argot, Hugo fait revenir les mêmes images et les complète :

Il fait noir dans le malheur, il fait plus noir encore dans le crime ; ces deux noirceurs amalgamées composent l'argot. Obscurité dans l'atmosphère, obscurité dans les actes, obscurité dans les voix. Épouvantable langue crapaude qui va, vient, sautèle, rampe, bave, et se meut monstrueusement dans cette immense brume grise faite de pluie, de nuit, de

---

comprise. Par ailleurs, nous disons ici *modélisatrice... au-delà des limites habituelles de la phénoménologie métaphorique* parce que la phénoménologie métaphorique est souvent un degré zéro de la modélisation.

<sup>119</sup> LM, I, II, 6, Massin XI, p. 110.

faim, de vice, de mensonge, d'injustice, de nudité, d'asphyxie et d'hiver, plein midi des misérables<sup>120</sup>.

De nouveau la phénoménologie de la misère surgit en cohérence ou en harmonie avec une autre métaphore : l'argot comme crapaud, un animal qui préfère l'obscurité et l'humidité. On notera surtout comment les divers motifs, « brume », « pluie », « nuit », « hiver », au lieu de rester indépendants les uns des autres, s'associent pour former un tout, grâce à un schème de liaison métaphorique cher à Hugo, celui de la composition matérielle (« faite de »)<sup>121</sup>, – et comment ce même schème permet de *réaliser* (en tous les sens du terme) l'assimilation entre les notions littérales (« vice », « mensonge », « injustice ») et les images auxquelles elles sont juxtaposées – images qui sont aussi valables littéralement, comme on l'a dit plus haut. La juxtaposition intègre les mots mêmes des sensations élémentaires de la misère : « faim », « nudité », « asphyxie ». Nous retrouverons tous ces traits d'écriture. Dans les paragraphes suivants, la métaphore nocturne et hivernale s'élargit, de la nuit à l'antithèse jour / nuit, de l'hiver à une météorologie plus générale : elle s'ouvre à tous les degrés d'offuscation de la lumière diurne, pour décrire toutes les graduations du malheur humain, la vie terrestre n'admettant pas de bonheur complet :

Êtes-vous ce qu'on appelle un heureux ? Eh bien, vous êtes triste tous les jours. Chaque jour a son grand chagrin ou son petit souci. [...] Un nuage se dissipe, un autre se reforme. À peine un jour sur cent de pleine joie et de plein soleil. Et vous êtes de ce petit nombre qui a le bonheur ! Quant aux autres hommes, la nuit stagnante est sur eux.

Les esprits réfléchis usent peu de cette locution : les heureux et les malheureux. Dans ce monde, vestibule d'un autre évidemment, il n'y a pas d'heureux.

La vraie division humaine est celle-ci : les lumineux et les ténébreux<sup>122</sup>.

Une fois encore la phénoménologie de la misère est articulée à d'autres images ou à des images plus larges : elle est moins autonome dans ces passages des *Misérables* que dans les extraits des « Fleurs » que nous allons étudier. Grâce à l'épithète « stagnante », à la tournure qui fait de la nuit le sujet et qui objective les misérables dans un groupe prépositionnel attribut, grâce à la préposition « sur », le schème de la submersion est présent, et presque le motif marin, d'une présence absente. D'ailleurs, si la mer ne figure pas nommément parmi les images de la misère dans ces trois passages, deux autres textes des *Misérables* rejoignent la même constellation phénoménologique, dans lesquels la métaphore marine redevient centrale. Le premier est le chapitre I, II, 8, « L'Onde et l'Ombre », que nous avons déjà étudié

---

<sup>120</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700.

<sup>121</sup> Sur ce schème de liaison métaphorique, voir le chapitre 5 p. 241 sqq.

<sup>122</sup> *LM*, IV, VII, 1, Massin XI, p. 700-701.

ailleurs<sup>123</sup> : dans la parabole que déploie ce chapitre, la mer, ses froids tourbillons et son obscurité symbolisent la damnation pénale mais aussi, plus largement, la misère. Le deuxième texte est, au cœur du livre sur l'argot, le tableau de l'âme misérable en Andromède, livrée au dragon du Mal, que nous étudierons dans un chapitre ultérieur<sup>124</sup> : le dragon du Mal se dégage d'un paysage de mer et d'obscurité, « épaisseur du gouffre », « eau hideuse<sup>125</sup> », et ce « rocher de la nuit » auquel l'âme misérable est enchaînée, – tout un paysage de la misère.

Mais c'est surtout dans « Les Fleurs » que se déploie cette phénoménologie nocturne, hivernale et marine de la détresse sociale, – dans ces chapitres qui prolongeaient les chapitres de « Patron-Minette » (le livre III, VII des *Misérables*), qui montraient, après les sapes infernales de la criminalité parisienne (explorées dans « Patron-Minette »), l'existence de l'âme au fond de l'abjection sociale, et qui furent finalement réservés par Hugo « pour [s]on travail sur *l'Âme*<sup>126</sup> ». Quelques notations rapides, dès les premières pages, font affleurer notre complexe d'images. Il est question des filles perdues qui entretiennent des bandits incarcérés : « Dans ces régions nocturnes, et avec les vents de dispersion qui y soufflent, les rencontres sont presque impossibles<sup>127</sup> », la fille est donc réduite à rêver l'homme qu'elle ne verra jamais ; « Cette femme flottante veut un lien. Cette éperdue a besoin d'un devoir. Le gouffre, parmi son écume, lui en jette un ; et elle l'accepte<sup>128</sup> ». La nuit, le vent, le gouffre marin, toujours les mêmes métaphores ; celle du vent et celle de la mer, ici, disent respectivement la soumission des parcours misérables à des forces qui les dépassent et (plus phénoménologique sans doute) l'abandon, le manque d'un objet fixe auquel se raccrocher – la difficulté à sortir de l'image pour expliquer ce comparé signale bien une expérience subjective vécue sur le mode de la métaphore. Beaucoup plus loin dans « Les Fleurs », un passage (que nous avons déjà cité et que nous aurons à citer encore tant il est riche) réunit la plupart des images de la misère, en les utilisant d'une façon un peu inhabituelle :

Aucune étude, répétons-le, n'égale en grandeur la contemplation des prodigieux précipices ouverts par le mal dans le genre humain. Qui rêve de les fermer doit oser les sonder. Vol, ignorance, prostitution, misère, autant de lieux de chute, autant d'hiatus vertigineux, autant d'horribles bouches sépulcrales où tombent, neige noire, des millions de vivants. [...] Êtes-vous miséricordieux ? venez, et regardez. Ensuite nous pleurerons ;

---

<sup>123</sup> Voir le chapitre 8 p. 457-460.

<sup>124</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 706. Voir le chapitre 14 p. 863-865.

<sup>125</sup> Pour comparaison, dans « L'Onde et l'Ombre », l'homme à la mer « est dans l'eau *monstrueuse* [...] Les flots déchirés et déchiquetés par le vent l'environnent *hideusement* » (*LM*, I, II, 8, Massin XI, p. 116 ; je souligne).

<sup>126</sup> Indication en tête du manuscrit des « Fleurs ». Massin XII, p. 75.

<sup>127</sup> « Les Fleurs », 3, Massin XII, p. 76.

<sup>128</sup> « Les Fleurs », 3, Massin XII, p. 76.

ensuite nous aviserons. Il suffit, pour avoir envie de se pencher sur ces profondeurs, de se sentir ému et attendri par ces immensités d'amertume, et d'avoir une larme à donner à l'océan<sup>129</sup>.

Le motif de la neige, qui décrit normalement l'adversité subie par les misérables, se trouve ici appliqué directement à eux : façon de dire la fragilité et la soumission à des forces irrésistibles (en cohérence avec la métaphore du vent citée ci-dessus), tout en conservant la sensation de froid dont rend compte habituellement le motif. L'obscurité prête sa couleur à la neige ; et elle est implicite dans ces précipices qui tiennent lieu, en un premier temps, de l'abîme marin ; d'ailleurs, le motif fabuleux des « bouches sépulcrales » apparente ce passage à un autre développement métaphorique des *Misérables* dans lequel ce sont les gouffres marins qui deviennent des « bouches des ténèbres<sup>130</sup> ». Ici, il faut attendre la dernière phrase pour que « ces profondeurs », de précipices qu'elles étaient, se fassent abîme océanique, et cela en vertu à la fois d'une motivation inhabituelle de l'image – l'*amertume* de la mer et de la misère – et d'une surdétermination littérale, à la fois analogique et antithétique : l'océan appelle la larme, symbole métonymique de la pitié, comme sa jumelle microscopique<sup>131</sup>. Cette dernière phrase est un cas parfait de la progressivité métaphorique orientée par un terme attracteur, dont nous avons déjà donné des exemples au chapitre 6 (voir les p. 307-311), et l'harmonie entre la larme et l'océan donne à l'image le même pouvoir *justificatif en retour* qu'on avait constaté dans l'un de ces exemples (voir la p. 311). Plus loin encore dans « Les Fleurs », certaines images de la misère sont appliquées à une réalité qui accompagne presque toujours la misère, mais qui a une existence plus large : le défaut d'enseignement, ou l'enseignement défectueux, qui favorisent l'immoralité :

Là où l'erreur est maîtresse d'école, là où le mensonge commence son crime par l'enfant, là où l'imposture tient la fêrule, là où l'iniquité est enseignée comme justice et la chimère comme vérité, l'asphyxie des âmes se fait, l'obscurité s'épaissit et devient opacité, le brouillard gagne et se répand, le crépuscule offre sa complicité<sup>132</sup>.

Ce passage est un peu à part, il ne traite ni de la souffrance vécue des misérables, ni même directement de la misère. La « complicité du crépuscule » dont il est question à la fin de la

---

<sup>129</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86.

<sup>130</sup> À propos des effondrements de civilisations : « L'ombre couvre ces civilisations condamnées. Elles faisaient eau puisqu'elles s'engloutissent ; nous n'avons rien de plus à dire ; et c'est avec une sorte d'effarement que nous regardons, au fond de cette mer qu'on appelle le passé, derrière ces vagues colossales, les siècles, sombrer ces immenses navires, Babylone, Ninive, Tarse, Thèbes, Rome, sous le souffle effrayant qui sort de toutes les bouches des ténèbres » (*LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 710). Sur la poétique de la métaphore fabuleuse, sur l'hybridation des motifs, ici et dans le passage des « Fleurs », voir le chapitre 12, p. 705-706 et p. 730-731.

<sup>131</sup> Sur la surdétermination (souvent littérale) des images hugoliennes, voir le chapitre 12 p. 716-719 ; voir en particulier une autre association de la mer et des larmes étudiée p. 716.

<sup>132</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

phrase, et la suite du développement<sup>133</sup>, font le lien entre l'enseignement défectueux et la criminalité des coins de bois, des voleurs et des assassins, – mais cette criminalité, après tout, est aussi bien celle de Napoléon III que des truands de Patron-Minette. Cependant, on retrouve un complexe de motifs caractéristique, « asphyxie », « obscurité », « brouillard », – et avec l'asphyxie, c'est bien d'une expérience douloureuse qu'il s'agit : la pathologie de l'âme mal enseignée tend à s'annexer à la phénoménologie hugolienne de la misère.

Cette phénoménologie arrive à son développement le plus complet, le plus pur et le plus spectaculaire dans deux paragraphes des « Fleurs », tous les deux au chapitre 4. Évoquant les milieux de la prostitution, Hugo commente :

Qui voit ce genre d'angoisses voit l'extrémité du malheur humain.

Ce sont là les zones noires. La nuée funeste y crève, l'amoncellement du mal s'y dissout en malheur, la morne tourmente des fatalités y souffle des bouffées de désespoir, un ruissellement continu d'épreuves et de douleurs y accable dans l'ombre des têtes échevelées ; rafales, grêles, tumultes farouches, un engouffrement de détresses roule, revient et tourbillonne ; il pleut, il pleut sans cesse, il pleut de l'horreur, il pleut du vice, il pleut du crime, il pleut de la nuit ; il faut explorer cette obscurité pourtant, et nous y entrons, et la pensée essaye dans ce sombre orage un pénible vol d'oiseau mouillé<sup>134</sup>.

Deux motifs sont ici combinés, le motif de l'ombre et le motif diluvien, qui domine. Le paragraphe accomplit, sur l'assimilation *misère* → *orage*, cette procédure de variation, de reformulation répétitive, qu'on a étudiée au chapitre 6<sup>135</sup>. L'exploration non seulement lexicale, la décomposition minutieuse du phénomène de l'orage, d'une part (jusqu'aux mouvements et aux transformations de la matière les plus précis : « amoncellement », dissolution), et du système de la misère, d'autre part, donnent lieu à un filage analytique. Quant aux formes linguistiques utilisées par la variation, si l'on se réfère à nos catégories du chapitre 6, on est frappé par la grande uniformité de ce passage, qui pratique de façon systématique *l'interaction syntaxique* entre comparant et comparé, et *l'identification des équivalents*, – avec essentiellement une relation syntaxique, la complémentation du nom (« tourmente des fatalités », « bouffées de désespoir », etc.), et ponctuellement d'autres relations proches (l'adjectif épithète : « la nuée funeste », où « funeste » pourrait être remplacé par un CN comme *du malheur* ; le complément d'objet : « il pleut de l'horreur », qui est la transposition verbale de l'expression nominale *une pluie d'horreur*). La variation métaphorique a ici une fonction expressive, elle traduit et suscite la sensation d'accablement, et l'émotion d'horreur et de pitié qui saisit le témoin. On notera un léger déséquilibre, une sur-

---

<sup>133</sup> Voir tout ce développement étudié au chapitre 6 p. 336.

<sup>134</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78-79.

<sup>135</sup> Voir la section « Variation sur l'image », p. 313-318.

représentation de l'isotopie-image, par exemple avec l'énumération de substantifs « rafales, grêles, tumultes farouches », sans correspondants littéraux ; de même, la triade « roule, revient et tourbillonne », qui permet de décupler le sentiment d'adversité violente (comme les substantifs qui abstraient le mouvement de la matière, en particulier « engouffrement »). C'est surtout sous ce régime d'autonomie que le motif de l'obscurité se ménage une place, avec dans la première phrase « les zones noires », et plus loin le circonstant « dans l'ombre ». Comme dans un passage des *Misérables* cité plus haut, le déluge et l'obscurité sont associés jusqu'à la fusion : au bout de l'énumération « il pleut de l'horreur, il pleut du vice, il pleut du crime », le dernier terme, « il pleut de la nuit », implicite l'assimilation d'éléments juxtaposés (*horreur, vice et crime* → *nuit*), comme dans le même passage des *Misérables* – et, du coup imbrique dans l'image de la pluie celle de la nuit comme métaphore à la puissance seconde. L'effet de ce procédé, nous le verrons dans un chapitre ultérieur<sup>136</sup>, est d'engendrer une représentation fabuleuse : l'expérience de la misère, imaginée par Hugo, devient vision surnaturelle, comme le théorise d'ailleurs, nous l'avons vu, un autre passage des « Fleurs »<sup>137</sup>. Dans le paragraphe qui suit celui que nous venons d'étudier, Hugo parle encore de « ces régions basses où *l'enfer* pénètre<sup>138</sup> » ; le livre « Patron-Minette » assimile les sapes de la criminalité à l'enfer dantesque, mais dans « Les Fleurs » on peut dire que Hugo a créé sa propre représentation de l'enfer misérable (encore que pluie et grêle soient déjà le supplice du troisième cercle au chant VI de l'*Enfer* de Dante). Enfin, de nouveau, la phénoménologie de la misère n'est pas si autonome qu'une assimilation annexe ne vienne se greffer sur elle : non plus l'argot « langue crapaud », habitant naturel de ces régions d'ombre et de pluie, mais l'animal contraire pour figurer la pensée – de sorte que l'expérience déprimante du philosophe social a droit elle aussi à sa phénoménologie originale : « un pénible vol d'oiseau mouillé ».

À la fin de ce chapitre 4 des « Fleurs », la même représentation de la misère revient, démesurément développée pour faire attendre et mettre en valeur une image antithétique, et une vérité découverte par contrecoup paradoxal. La conviction de Hugo dans ces pages est que « la preuve [de l'âme] se fait par les abîmes<sup>139</sup> » – la persistance de l'amour au fond de l'abjection sociale prouve l'âme :

---

<sup>136</sup> Sur l'hybridation des images, les métaphores à la puissance seconde, leur effet fabuleux, et en particulier le merveilleux hugolien des choses de lumières et de ténèbres, dont relève ce passage des « Fleurs », voir le chapitre 12 p. 727-733.

<sup>137</sup> À qui recherche les apocalypses, il faut contempler la misère : voir notre chapitre 3 p. 178.

<sup>138</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 79. C'est moi qui souligne.

<sup>139</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 81.

Donc là, à cette extrémité de l'ombre, de l'accablement, du refroidissement et de l'abandon, dans cette obscurité, dans cette putréfaction, dans ces geôles, dans ces sentines, dans ce naufrage, sous la dernière couche du tas des misères, sous l'engloutissement du mépris public qui est glace et nuit ; derrière le tourbillonnement de ces effrayants flocons de neige, les juges, les gendarmes, les guichetiers et les bourreaux pour le bandit, les passants pour la prostituée, se croisant innombrables dans cette brume d'un gris sale qui pour les misérables remplace le soleil ; sous ces fatalités sans pitié, sous ce vertigineux enchevêtrement de voûtes, les unes de granit, les autres de haine, au plus bas de l'horreur, au centre de l'asphyxie, au fond du chaos de toutes les noirceurs possibles, sous l'épouvantable épaisseur d'un déluge fait de crachats, là où tout est éteint, là où tout est mort, quelque chose remue et brille. Qu'est-ce ? une flamme.

Et quelle flamme ?

L'âme.

Ô adorable prodige<sup>140</sup> !

L'âme est prouvée par contrecoup paradoxal : à force de montrer la misère aussi glaçante et diluvienne, Hugo y rend l'existence d'une flamme d'autant plus improbable, d'autant plus *surnaturelle*, si bien que cette flamme, dès lors qu'on en a des manifestations certaines (l'amour des filles pour les truands), ne peut être que l'âme. Ce dispositif nécessite de porter à son plus haut degré d'horreur la phénoménologie de la misère : d'où l'accumulation plus longue que dans l'exemple précédent ; d'où aussi le noircissement de la note par l'introduction d'un élément nouveau, la « haine » et le « mépris » des classes supérieures. Les trois motifs habituels sont réunis, bien qu'inégalement accentués. De nouveau, celui du déluge domine, – chute de neige dans la deuxième section de la très longue première phrase, – puis nommément « déluge » à la fin de la troisième section, – et l'on retrouve aussi « cette brume d'un gris sale qui pour les misérables remplace le soleil », variante manifeste de « cette immense brume grise faite de pluie, de nuit, [etc.], plein midi des misérables » au chapitre IV, VII, 1 des *Misérables*. L'ombre est régulièrement mêlée à cette météorologie de la détresse ; enfin l'image marine, la plus discrète, perce tout de même avec « ce naufrage », – en fait, la submersion sous la pluie et l'engloutissement marin coïncident dans le souvenir du Déluge biblique qui est l'arrière-plan de tout ce complexe d'images<sup>141</sup>. À ces motifs principaux se mêlent des motifs équivalents (« la dernière couche du tas des misères », variante de la submersion) ou seulement différents (« cette putréfaction »). On notera surtout le mélange des images concrètes, des abstractions métaphoriques (« l'engloutissement du mépris public », « le *tourbillonnement* de ces effrayants flocons de neige », « le *chaos* de toutes les *noirceurs*

---

<sup>140</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 81.

<sup>141</sup> Trois déluges hantent donc la méditation poétique de Hugo dans « Les Fleurs » : après avoir décrit le déluge d'ombre et de glace de la misère, il expliquera au chapitre 9 qu'« il y a eu jadis, la géologie le démontre, un déluge funeste, le déluge de la matière, il nous faut maintenant le bon déluge, le déluge de l'esprit » (Massin XII, p. 94) : sur ce passage, voir le chapitre 12 p. 733 et le chapitre 14 p. 834.

possibles », « l'épouvantable épaisseur d'un déluge »)<sup>142</sup> et des sensations à la fois métaphoriques et littérales (« l'accablement », « le refroidissement », « l'asphyxie ») ; le va-et-vient constant entre métaphoricité et littéralité : « dans ces geôles [celles, littérales, des prisons d'hommes et de femmes], dans ces sentines, dans ce naufrage » ; « sous ce vertigineux enchevêtrement de voûtes, les unes *de granit*, les autres *de haine*<sup>143</sup> ». On notera enfin, comme dans les exemples précédents, l'usage écrasant de la juxtaposition et de la coordination pour mêler surnaturellement le littéral, le métaphorique, et les métaphores entre elles ; secondairement, l'identification des équivalents par la syntaxe (« l'engloutissement *du mépris public qui est glace et nuit* », « *ces effrayants flocons de neige, les juges, les gendarmes, etc.* ».) ; mais la liaison la plus originale du comparé et du comparant reste, à l'acmé du développement, l'intégration d'un élément littéral à l'image par surdétermination : « un déluge fait de crachats », où les crachats sont symbole métonymique du « mépris public »<sup>144</sup>.

Deux ans plus tard, un passage de *William Shakespeare* fait revenir cette phénoménologie de la misère en la recentrant sur l'image marine, qui dominait dans « *Melancholia* » et dans certains passages des *Misérables*. Comme dans « *Melancholia* », l'image s'intègre à la grande structure opposant le haut resplendissant et le bas ténébreux de la société. Hugo explique pourquoi, et en quel sens, il est bon que le poète « sacrifie à la canaille » :

Il y a là, au premier plan, partout, en plein soleil, dans la fanfare, les hommes puissants suivis des hommes dorés. Le poète ne les voit pas, ou, s'il les voit, il les dédaigne. Il lève les yeux, et regarde Dieu ; puis il baisse les yeux, et regarde le peuple.

---

<sup>142</sup> Sur cet usage des termes abstraits, déjà noté dans l'exemple précédent, cf. une remarque d'H. Meschonnic : « Il y a dans *Les Misérables* certaines manières de construire qui forcent la poésie », notamment « un certain usage des mots abstraits, par quoi [Hugo] rend ce qui n'a pas de contour, ce qu'on ne peut exprimer ni saisir : "Il n'a plus sous les pieds que de la fuite et de l'écroulement" (I, II, 8 [*i. e.* le chapitre « L'Onde et l'Ombre »]) » (« La poésie dans *Les Misérables* », [*Europe* n°394-395, 1962], Massin XI, p. XXXVIII). Dans les exemples relevés par Meschonnic, l'abstraction est autonome ; dans nos exemples, le terme abstrait est complété par un nom concret : Hugo dégage les qualités, les substantives, les rend premières dans l'appréhension des choses. Procédé d'effacement, d'indistinction des lignes, que repère Judith Wulf dans son *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 337 : les lignes « disparaissent sous l'invasion de la couleur ou d'autres qualités de ce type qui créent moins un cadre qu'un champ diffus : "le niveau des mers, la silhouette des montagnes, le sombre des forêts, le bleu du ciel", [...] autant de modèles dans [la] recherche [hugolienne] d'une forme sans contour ».

<sup>143</sup> Dédoublé d'un motif, d'abord littéral, qui passe ensuite métaphore : nous étudierons ce procédé hugolien au chapitre 13 p. 768-773.

<sup>144</sup> Sur la surdétermination (souvent littérale) des images hugoliennes, voir, de nouveau, le chapitre 12 p. 716-719. Comme la larme dans l'exemple étudié ici même p. 530, le crachat est littéral au sens où il n'appartient pas au domaine du comparant mais au domaine du comparé, puisqu'il est une manifestation typique du mépris ; cela ne veut pas dire qu'il est nécessairement actualisé – que tous les passants crachent sur toutes les prostituées – mais il est potentiellement actualisé. La façon la plus exacte de le décrire, c'est de le qualifier de *métonymie*, comme nous l'avons fait. Si l'on parle de surdétermination *littérale*, c'est aussi parce que l'élément métonymique est intégrable au comparant *pris littéralement* (le déluge comme déversement de liquide).

Elle est tout au fond de l'ombre, presque invisible à force de submersion dans la nuit, cette foule fatale, cette vaste et lugubre souffrance amoncelée, cette vénérable populace des déguenillés et des ignorants. Chaos d'âmes. Cette multitude de têtes ondule obscurément comme les vagues d'une mer nocturne. De temps en temps passent sur cette surface, comme les rafales sur l'eau, des catastrophes, une guerre, une peste, une favorite, une famine. Cela fait un frémissement qui dure peu, le fond de la douleur étant immobile comme le fond de l'océan. Le désespoir dépose on ne sait quel plomb horrible. Le dernier mot de l'abîme est : stupeur. C'est donc la nuit. C'est, sous de funèbres épaisseurs derrière lesquelles tout est indistinct, la sombre mer des pauvres<sup>145</sup>.

Comme dans « *Melancholia* », le complexe d'images dépend d'une vision : le poète « regarde le peuple ». Le premier motif, celui de l'obscurité, est d'emblée actualisé comme élément de cette vision (« elle est tout au fond de l'ombre [...], cette foule fatale ») et sa signification métaphorique n'est pas explicitée : aucune interaction syntaxique entre le comparant et un comparé. C'est sous ce régime, et avec une indépendance partielle, que le motif de l'obscurité continue à se manifester jusqu'à la fin du paragraphe (« C'est donc la nuit »). Mais rapidement, à ce motif s'en associe un autre, celui de la mer. Il s'annonce, hybridé à l'ombre, dès l'expression « submersion dans la nuit », quoique la « submersion » ne soit encore qu'un motif abstrait, – l'image la plus générale de l'accablement. Puis le motif marin continue à se dégager de notations abstraites : deux métonymies qui désignent la foule, « cette vaste et lugubre souffrance amoncelée », et « chaos d'âmes », contiennent deux images d'agencement de la matière (le monceau, le chaos), complétées ensuite par un verbe de mouvement caractéristique, *onduler*, – et dès ce moment, une comparaison fait précipiter l'image : « comme les vagues d'une mer nocturne ». Mer dans la nuit, ou mer de nuit : il y a un tremblé entre deux interprétations possibles de l'image, l'une naturelle, l'autre fabuleuse grâce à une métaphore dans la métaphore. La tentation de la modélisation se fait sentir avec l'ajout d'un motif rattachable à la chose marine et qui a sa motivation propre : les catastrophes « comme des rafales sur l'eau ». Ce motif ajouté permet surtout de mettre en valeur, par contraste, certaines motivations intrinsèques à l'image marine : l'*immobilité*, conséquence elle-même de la *pesée*, – qui se traduit dans une nouvelle métaphore à la puissance seconde : « on ne sait quel plomb horrible ». La dernière phrase récapitule et condense toute la métaphore filée dans un GN interactionnel, « la sombre mer des pauvres » : jusqu'à la fin, l'ombre et la mer sont associées ; le choix du substantif « pauvres » souligne que, de figuration du peuple dans *Hernani*, l'image marine a glissé (légèrement) à une phénoménologie de la misère ; et l'on retrouve cette modalité particulière du visuel qu'on avait déjà constatée dans « *Melancholia* », la percée d'une translucidité qui va s'opacifiant : « sous de funèbres épaisseurs derrière

---

<sup>145</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 270-271.

lesquelles tout est indistinct ». La mer, c'est les pauvres, parce qu'une ressemblance visuelle surdétermine la métaphore (« cette multitude de têtes ondule obscurément »), mais en réalité c'est plutôt leur pauvreté, dont ils sont les engloutis : c'est prise dans ce sens que l'assimilation appelle la pitié.

La parenté de tous ces passages est manifeste : un même complexe d'images les traverse, tirailé seulement par des variances (la submersion sous l'espèce brume, déluge ou mer ; mais presque toujours le froid, et toujours l'ombre), et pour appréhender le même objet, avec la même visée phénoménologique et argumentative (dire la souffrance pour inciter à secourir). Le résultat, souvent, est un véritable morceau de bravoure métaphorique avec actualisation visionnaire. La contradiction s'abolit entre la phénoménologie, saisie depuis l'intérieur, et la vision, saisie depuis l'extérieur : à approfondir par l'imagination ce que doit être l'expérience des misérables, Hugo finit par obtenir un tableau halluciné, – tableau des misérables hors de lui, certes, mais tableau de misère dans lequel il s'immerge : « la pensée essaye dans ce sombre orage un pénible vol d'oiseau mouillé »<sup>146</sup>.

## Neutralisation et inversion du mal

### Rendre espoir

On trouve à deux reprises dans notre corpus – au sujet du coup d'État, et au sujet des plaies sociales – le même renversement de perspective : Hugo, après avoir peint la situation présente dans toute son atrocité désespérante, appelle à « avoir foi » et à « espérer ». La deuxième partie de la Conclusion de *Napoléon le Petit* s'intitule « Deuil et foi » ; après un premier chapitre consacré au deuil, un deuxième chapitre commence sur ces mots : « Ayons foi. / Non, ne nous laissons pas abattre. Désespérer, c'est désertter. / Regardons l'avenir<sup>147</sup> ». Le dernier chapitre du livre « L'Argot », dans *Les Misérables*, s'intitule « Les deux devoirs : veiller et espérer », et le romancier y déclare : « Cette solution bénie [l'effacement de la misère], on aurait tort d'en douter. [...] Nous qui croyons, que pouvons-nous craindre<sup>148</sup> ? » Il y a chez Hugo ce souci constant d'équilibrer la conscience malheureuse du présent par une

---

<sup>146</sup> Tout ce développement se place donc à la fois dans la perspective du chapitre 3 sur la métaphore comme vision (dans lequel nous avons vu des cas où le voyant est un aventurier lancé dans l'espace de sa vision, comme l'oiseau mouillé du sombre orage misère : voir p. 185 ou p. 191) et dans la perspective d'une section du chapitre 12 qui étudiera l'actualisation visionnaire des métaphores (p. 733-753) ; nous y étudierons un autre tableau métaphorique absorbant son voyant, celui des sorcières de *Macbeth*, dans « Les Fleurs » lui aussi (voir p. 747-750).

<sup>147</sup> *N le P*, Conclusion II, 2, Massin VIII, p. 532.

<sup>148</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 709.

confiance dans l'avenir. Et cette confiance n'est pas seulement un « devoir », elle est un réalisme, au sens où elle est fondée sur l'essence des choses : sur la nécessité absolue du progrès. Un certain nombre de métaphores visent à soutenir cette espérance. Elles décrivent toujours le mal, mais pour montrer qu'il n'aura pas le dernier mot. Les unes projettent sur le présent ténébreux une optique nouvelle qui neutralise les menaces et les catastrophes ; d'autres figurent la transformation, le passage du présent ténébreux à l'avenir radieux.

### a) Illusion dissipée ou transformation

On l'a dit, à la fin du chapitre 2 du livre « L'Argot », l'auteur des *Misérables* condense sa phénoménologie de la misère dans un tableau de mer et d'ombre où l'âme des misérables est Andromède livrée au dragon du Mal : ce tableau, que nous étudierons en détail au chapitre 14, traduit et suscite une affliction absolue. C'est en réaction à ce moment de désespoir qu'a lieu le ressaisissement auquel invite le titre du quatrième et dernier chapitre, « Les deux devoirs : veiller et espérer ». Or, la réaffirmation d'espoir à la fin de ce dernier chapitre s'appuie sur une image qui ressemble bien à une reprise transformée de l'image d'Andromède :

L'avenir arrivera-t-il ? il semble qu'on peut presque se faire cette question quand on voit tant d'ombre terrible. [Ici Hugo décrit le « sombre face-à-face des égoïstes et des misérables ».]

Faut-il continuer de lever les yeux vers le ciel ? le point lumineux qu'on y distingue est-il de ceux qui s'éteignent ? L'idéal est effrayant à voir ainsi perdu dans les profondeurs, petit, isolé, imperceptible, brillant, mais entouré de toutes ces grandes menaces noires monstrueusement amoncelées autour de lui ; pourtant pas plus en danger qu'une étoile dans les gueules des nuages<sup>149</sup>.

La neutralisation du mal repose ici sur le rejet d'une métaphore à un niveau secondaire par rapport à une métaphore première. L'idéal est assimilé à une étoile qui brille entourée de nuages noirs (métaphore première), et ces nuages noirs sont assimilés à des monstres qui menacent l'étoile (métaphore secondaire). C'est à ce deuxième niveau métaphorique que le motif d'Andromède est repris : comme à la fin du chapitre 2, une entité blanche et féminine est menacée par une gueule de ténèbres. Évidemment le comparé n'est plus le même. On est passé de l'âme des misérables livrée au mal dans l'obscurité de la misère et de l'argot à l'idéal menacé par toutes les formes du mal, – généralisation, mais continuité : c'est le même désespoir, élargi seulement, qui se traduit dans la même image. Or ici l'image se trouve réduite à une illusion d'optique. Réduction qui passe par une stratégie d'écriture habile. Les comparants du premier niveau métaphorique, l'étoile et les nuages, ne sont d'abord pas nommés, mais désignés par des périphrases et des adjectifs qui laissent leur identité

---

<sup>149</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 711.

imprécise : une peinture expressionniste et fantastique précède le dessin net et exact. D'une part l'idéal, « point lumineux » dont on demande s'il est « de ceux qui s'éteignent », « perdu dans les profondeurs, petit, isolé, imperceptible, brillant » ; d'autre part le mal, « toutes ces grandes menaces noires monstrueusement amoncelées autour de lui ». C'est à la faveur de cette imprécision première que la vision est « effrayante ». Les deux niveaux métaphoriques ne sont pas dissociés : rien ne permet encore de savoir que « les menaces noires monstrueusement amoncelées » ne sont pas des monstres parce qu'elles ne sont que des nuages. Mais les derniers mots du paragraphe, en précisant dans une comparaison le comparant du premier niveau métaphorique (« pas plus en danger qu'une étoile dans les gueules des nuages »), rejettent le motif du monstre à un niveau de métaphoricité secondaire, et ainsi le réduisent à une apparence trompeuse.

L'image de l'étoile et des nuages s'inscrit dans une constellation plus large de motifs métaphoriques qui servent à penser la résistance au mal, – presque toujours la résistance de l'âme, et ainsi on retrouve le comparé de l'image d'Andromède. Ces motifs déclinent un même schème : à chaque fois, une chose menue, féminine, blanche ou brillante, résiste à un environnement sombre qui devrait l'absorber. On a vu, dans « Les Fleurs », le paradoxe de cette flamme, l'âme, qui remue et brille sous le déluge de la misère. Paradoxal à la fin du chapitre 4, le motif de la flamme trouve plus haut dans le même chapitre une spécification explicative : « L'idéal [dans le cœur de la prostituée] est le feu grégeois du ruisseau de la rue. Il y brûle. Son resplendissement sous l'eau impure éblouit et attendrit le penseur<sup>150</sup> ». De nouveau à la fin du chapitre 4, l'opposition est celle, paradoxale, de la nuit et de l'étincelle, puis celle, explicative, de la perle et de la boue :

La nuit a beau s'épaissir, l'étincelle persiste. Quelque descente que vous fassiez, il y a de la lumière. Lumière dans le mendiant, lumière dans le vagabond, lumière dans le voleur, lumière dans la fille des rues. Plus vous vous enfoncez bas, plus la lueur miraculeuse s'obstine.

Tout cœur a sa perle, qui, pour le cœur égout et pour le cœur océan, est la même : l'amour.

Aucune fange ne dissout la parcelle de Dieu<sup>151</sup>.

Ce réseau d'images représente l'envers ou le correctif optimiste de la phénoménologie de la misère que nous avons décrite. Les mêmes motifs sont utilisés dans *Les Misérables* à propos du gamin de Paris, petit frère du truand et de la courtisane : il « parle argot, chante des

---

<sup>150</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78. C'est une métaphore que nous avons déjà plusieurs fois citée : voir le chapitre 6 p. 327 sur son inscription dans une reformulation métaphorique, et le chapitre 7 p. 371 sur sa vertu modélisatrice.

<sup>151</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 81.

chansons obscènes, et n'a rien de mauvais dans le cœur. C'est qu'il a dans l'âme une perle, l'innocence ; et les perles ne se dissolvent pas dans la boue<sup>152</sup> ». Cette loi explique que les gamins de Paris, privés d'enseignement, sont au moins « des feux follets dans les ténèbres » à défaut d'être « des flammes dans la lumière<sup>153</sup> ». Mais ce réseau d'images, cette figuration de la résistance de l'âme, débordent la philosophie de la misère : dans *Napoléon le Petit*, on l'a vu au chapitre 6, la conscience du pamphlétaire est une petite flamme dans la nuit, que l'ouragan des sept millions cinq cent mille voix ne saurait éteindre<sup>154</sup>, et dans le poème « *Luna* » des *Châtiments*, l'Idée brise sa cage de bronze (nous y reviendrons) pour devenir clair de lune au milieu du ciel nocturne :

L'obscurité couvre le monde,  
 Mais l'Idée illumine et luit ;  
 De sa clarté blanche elle inonde  
 Les sombres azurs de la nuit.

[...] En voyant dans la brume obscure  
 L'Idée, amour des tristes yeux,  
 Monter calme, sereine et pure,  
 Sur l'horizon mystérieux,

Les fanatismes et les haines  
 Rugissent devant chaque seuil,  
 Comme hurlent les chiens obscènes  
 Quand apparaît la lune en deuil<sup>155</sup>.

En l'incarnant dans des chiens qui aboient sans pouvoir menacer sérieusement la lune, Hugo neutralise le mal d'une façon très similaire à celle du chapitre IV, VII, 4 des *Misérables*, jusque dans l'image utilisée : hurlements des chiens vs lune // gueules des nuage vs étoile.

C'est déjà par dénonciation d'une illusion d'optique que fonctionne la neutralisation du mal dans la dernière section de *Napoléon le Petit*, « Deuil et foi ». Les derniers lignes du pamphlet assimilent la réussite de Louis-Napoléon Bonaparte à une simple toile de scène derrière laquelle l'histoire réelle, autrement dit le progrès, continue son œuvre :

Dieu marchait, et allait devant lui. Louis Bonaparte, panache en tête, s'est mis en travers et a dit à Dieu : tu n'iras pas plus loin !

Dieu s'est arrêté.

Et vous vous figurez que cela est ! et vous vous imaginez que ce plébiscite existe, que cette Constitution de je ne sais plus quel jour de janvier existe, que ce sénat existe, que ce conseil d'État et ce corps législatif existent ? Vous vous imaginez qu'il y a un laquais qui s'appelle Rouher, un valet qui s'appelle Troplong, un eunuque qui s'appelle Baroche, et un sultan, un pacha, un maître qui se nomme Louis Bonaparte ! Vous ne

---

<sup>152</sup> *LM*, III, I, 1, Massin XI, p. 432.

<sup>153</sup> *LM*, III, I, 10, Massin XI, p. 439.

<sup>154</sup> *N le P*, VI, 8, Massin VIII, p. 505. Voir le chapitre 6 p. 320.

<sup>155</sup> *Ch*, VI, 7, Massin VIII, p. 718.

voyez donc pas que c'est tout cela qui est chimère ! vous ne voyez donc pas que le Deux-Décembre n'est qu'une immense illusion, une pause, un temps d'arrêt, une sorte de toile de manœuvre derrière laquelle Dieu, ce machiniste merveilleux, prépare et construit le dernier acte, l'acte suprême et triomphal de la Révolution française ! Vous regardez stupidement la toile, les choses peintes sur ce canevas grossier, le nez de celui-ci, les épaulettes de celui-là, le grand sabre de cet autre, ces marchands d'eau de Cologne galonnés que vous appelez des généraux, ces poussahs que vous appelez des magistrats, ces bonshommes que vous appelez des sénateurs, ce mélange de caricatures et de spectres, et vous prenez tout cela pour des réalités ! Et vous n'entendez pas au delà, dans l'ombre, ce bruit sourd ! vous n'entendez pas quelqu'un qui va et vient ! vous ne voyez pas trembler cette toile au souffle de ce qui est derrière<sup>156</sup> !

Au livre VIII, « Le Progrès inclus dans le coup d'État », Hugo a donné d'avance un contenu et une justification à cet optimisme radical : Napoléon III, sans le savoir, a accompli une tâche que lui avait assignée la providence, en portant le coup fatal à quatre institutions qui résistaient au progrès, l'administration, l'armée, la magistrature inamovible et le clergé. À en croire la longue métaphore de la toile de scène, il y a des signes d'espérance, des signes d'un écart entre le « canevas » mensonger et le « troisième acte » réel qui se prépare derrière : « vous n'entendez pas au delà, dans l'ombre, ce bruit sourd ! vous n'entendez pas quelqu'un qui va et vient ! vous ne voyez pas trembler cette toile au souffle de ce qui est derrière<sup>157</sup> ! » Autre indice de facticité, le grotesque du « canevas grossier », l'in vraisemblance outrancière et ridicule (« le grand sabre de cet autre, ces marchands d'eau de Cologne galonnés que vous appelez des généraux, ces poussahs que vous appelez des magistrats, ces bonshommes que vous appelez des sénateurs ») par laquelle le Second Empire se dénonce comme « choses peintes », « caricatures » : abonde en ce sens toute la thématique, déployée dans *Napoléon le Petit* et plus encore dans les *Châtiments*, du nouveau régime théâtre de foire ou carnaval, parodie, imposture visible et grimaçante<sup>158</sup>. En indiquant ces signes de facticité, Hugo donne quelques garanties réelles à une neutralisation métaphorique du mal qui, sans cela, risquerait de paraître fragile, tant elle est facile dans sa radicalité. Il y a, dans cet exemple comme dans celui de l'étoile et des nuages, un retournement argumentatif dont nous avons présenté le type au chapitre 8 : on s'accorde sur certains points avec l'adversaire, mais pour adopter une position contraire à la sienne, en lui imputant une erreur d'interprétation des faits qu'on lui a accordés : erreur d'appréciation, de perception, illusion d'optique<sup>159</sup>. À la fin du livre « L'Argot », il y a bien l'idéal, point lumineux dans le ciel, et tout autour les amoncellements

---

<sup>156</sup> *N le P*, Conclusion II, 2, Massin VIII, p. 537.

<sup>157</sup> Les verbes de perception que je souligne actualisent la métaphore : voir à ce sujet le chapitre 12 p. 762-764.

<sup>158</sup> Sur cette thématique, voir Anne Ubersfeld, « Tréteaux et châtements », ainsi que notre chapitre 10 p. 564-567.

<sup>159</sup> C'est ainsi, par exemple, que les adversaires de Hugo prennent pour une pétrification durable le gel très provisoire d'un fleuve (*N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 421-422) : voir le chapitre 8 p. 480.

obscur du mal ; l'erreur est de prendre ces amoncellements pour des monstres, alors qu'ils ne sont que des nuages, bien incapables de menacer une étoile. Mais à la fin de *Napoléon le Petit*, le retournement argumentatif opère de façon superlative, généralisée, abstraite : toute la situation présente est apparence, on accorde seulement qu'elle *apparaît*, toute cette apparence est mensongère, et elle n'a rien d'une approximation de la vérité, – de sorte qu'à la différence des autres cas étudiés, le retournement ici ne troque pas une métaphore contre une autre, mais une métaphore contre un énoncé littéral.

À côté de cette première modalité de la neutralisation du mal, l'illusion dissipée, on peut en distinguer une autre plus fréquente : celle du changement d'état, de la transformation. En fait, il y a déjà quelque chose de la transformation dans l'illusion dissipée, qui consiste à changer une vision des choses désespérante en une nouvelle vision des choses plus exacte et plus heureuse, dont la première n'était, censément, qu'une perception déformée. Mais certaines métaphores assument de façon plus ouverte et plus franche le schème de la métamorphose. Elles permettent de figurer l'évasion, la sortie d'un état ou d'une situation funeste. Au fondement de ces métamorphoses, il y a tout simplement la liberté poétique, la liberté de l'imagination dont la métaphore est l'exercice : liberté de projeter toute réalité dans des identités fictives multiples, à la seule condition peu exigeante qu'il y ait un trait de ressemblance ou toute autre espèce de motivation acceptable. Il est beau de voir cette liberté de la métaphore servir d'instrument pour annoncer la liberté dans les sphères politique, sociale et métaphysique.

Ainsi, dans la préface de la première édition des *Châtiments* (1853) sonne haute et ferme cette déclaration d'irréductibilité de la pensée :

La toute-puissance du mal n'a jamais abouti qu'à des efforts inutiles. La pensée échappe toujours à qui tente de l'étouffer. Elle se fait insaisissable à la compression ; elle se réfugie d'une forme dans l'autre. Le flambeau rayonne ; si on l'éteint, si on l'engloutit dans les ténèbres, le flambeau devient voix, et l'on ne fait pas la nuit sur la parole ; si l'on met un bâillon à la bouche qui parle, la parole se change en lumière, et l'on ne bâillonne pas la lumière<sup>160</sup>.

La pensée qui « se réfugie d'une forme dans l'autre », cela peut faire songer au choix de la prose dans *Napoléon le Petit* puis de la poésie dans *Châtiments*. Mais quand Hugo en vient à des images précises, il est peu probable qu'il cherche à transposer l'opposition de la prose et de la poésie. En réalité, la métamorphose de la lumière en voix et de la voix en lumière ne décrit pas d'autre comparé que l'incompressibilité de la pensée, dont elle est la figuration surnaturelle, mythique. Il y a, à l'origine, la possibilité de traduire dans deux images

---

<sup>160</sup> *Ch*, Préface, Massin VIII, p. 572.

différentes l'engagement littéraire : le flambeau et la parole. Mais alors que d'habitude l'écrivain choisit entre les images qui s'offrent à lui, ici les deux images possibles sont retenues toutes deux, de façon à ce que l'une serve à échapper aux implications logiques de l'autre, qu'un contradicteur pourrait exploiter : « on ne fait pas la nuit sur la parole », « on ne bâillonne pas la lumière ». En refusant de fixer l'objet dans l'identité d'une seule image, on l'exempte des contraintes imposées par la cohérence de chaque image. C'est bien la liberté métaphorique qui donne ici un fruit assez exceptionnel : l'histoire merveilleuse<sup>161</sup> d'une réalité protéiforme et par là, mieux que Protée dans la fable antique, capable d'échapper à toutes les oppressions.

### **b) Transformation inversive : la délivrance et l'évasion**

Les métaphores que nous venons d'étudier neutralisent le mal dans le présent ; une autre façon de rendre espoir est d'annoncer la sortie du mal dans l'avenir, – de la décrire, grâce à des métaphores, comme possible. La sortie du mal, étant un changement d'état, se dit de préférence dans des transformations. Mais la transformation admet plusieurs modalités. Il y a cette modalité irrationnelle dont nous venons de voir un exemple – la liberté métaphorique élevée en principe de protéiformité salutaire, qui oblige l'esprit à sauter le pas du merveilleux – mais la transformation peut être plus rationnelle, plus sage, plus respectueuse de la cohérence d'une image unique.

Les métaphores de la délivrance et de l'évasion sont un bon exemple de cette modalité plus rationnelle. L'image de la captivité est utilisée par Hugo pour rendre compte d'un large éventail d'expériences du mal, or elle porte en elle la possibilité de son inversion : tout emprisonnement implique la possibilité d'une libération, il suffit donc de filer la métaphore pour inverser le mal en bien. C'est ce que fait Hugo dans les passages de notre corpus qui annoncent la victoire du progrès. Le motif de l'entrave dénouée est un *leitmotiv* dans les quelques poèmes des *Châtiments* qui s'arrachent à l'obscurité du présent pour contempler la lumière des temps futurs. « Hommes, forçats pensants au vieux monde attachés, / Chacune de mes lois vous délivre<sup>162</sup> ! » déclare la nature dans « Force des choses ». Dans « *Lux* », le triomphal dernier poème du recueil, le poète-prophète annonce que « Dieu dénouera toute chaîne<sup>163</sup> » et il décrit l'avenir en ces termes : « Science, art, poésie ont dissous les entraves /

---

<sup>161</sup> Sur le caractère fabuleux (souvent grâce à l'hybridation des motifs) et sur le caractère d'histoire, de scénario, de certaines métaphores, voir le chapitre 12, respectivement p. 720-733 et p. 753 sqq.

<sup>162</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 763.

<sup>163</sup> *Ch*, « *Lux* », I, Massin VIII, p. 769.

De tout le genre humain. Où sont les maux soufferts ? / Les libres pieds de l'homme ont oublié les fers<sup>164</sup> ». Ces délivrances ont tout un feuilletage de significations, du plus au moins littéral, parce que l'image de la captivité, nous l'avons dit, fédère les expériences du mal les plus diverses. L'avenir réserve à l'homme la liberté politique, la fin du despotisme et de l'esclavage : à ce niveau du sens, particulièrement important dans les *Châtiments* qui réagissent contre une dictature, la chaîne et les fers sont presque de littérales métonymies. L'avenir abolira les lieux de captivité : « Les cieus n'ont plus d'enfers, les lois n'ont plus de bagnes<sup>165</sup> », écrit Hugo dans « *Lux* », et les dernières strophes de « Ce que dit la bouche d'ombre » ouvriront les cachots de la métempsychose. Mais l'homme a d'autres entraves plus métaphoriques, erreurs et préjugés pour les uns, ignorance et misère pour d'autres, et pour tous le poids de la matière, qui métaphysiquement est au principe de toutes les entraves. La délivrance annoncée par Hugo est une délivrance totale, – comme on le voit mieux dans les recueils poétiques ultérieurs.

Les poèmes du livre VI des *Contemplations* utilisent les images de la captivité pour formuler l'expérience du mal la plus générale, la plus existentielle : le sentiment de la finitude humaine, – dont le poète livre une phénoménologie métaphorique. L'image récurrente est celle du cachot, par exemple dans ces vers d'« *Horror* » :

Depuis quatre mille ans que, courbé sous la haine,  
Perçant sa tombe avec les débris de sa chaîne,  
Fouillant le bas, creusant le haut,  
Il cherche à s'évader à travers la nature,  
L'esprit forçat n'a pas encor fait d'ouverture  
À la voûte du ciel cachot.

Oui, le penseur en vain, dans ses essors funèbres,  
Heurte son âme d'ombre au plafond de ténèbres ;  
Il tombe, il meurt ; son temps est court<sup>166</sup> ;

La finitude humaine ici est faite de plusieurs limitations. La première est morale, c'est cette disposition à la haine qui accable l'humanité. Les autres sont plus purement métaphysiques. Limitation du pouvoir de connaissance et de la puissance technique : c'est pourquoi le rôle du cachot dans la première strophe est joué par la nature et le ciel, – avec, pour ce dernier comparé, la surdétermination d'un schème formel, la voûte, stéréotypiquement associée au ciel comme au cachot. Mais aussi limitation de la durée d'existence, fatalité de la mort : c'est pourquoi l'image du cachot s'associe à l'image de la tombe, par une hybridation d'un type

---

<sup>164</sup> *Ch*, « *Lux* », II, Massin VIII, p. 770.

<sup>165</sup> *Ch*, « *Lux* », II, Massin VIII, p. 770.

<sup>166</sup> *LC*, VI, 16, IV, Massin IX, p. 343.

particulier, qui autorise deux objets très similaires à se fondre en un même comparant, ici un cachot-tombe. On notera le développement de la métaphore, beaucoup plus descriptif (avec cette apposition assez gratuite, « Fouillant le bas, creusant le haut », et cette autre hybridation fabuleuse, « le plafond de ténèbres »), prenant beaucoup plus d'existence sensible que la captivité abolie dans les vers des *Châtiments* cités ci-dessus. Un peu plus haut dans le livre VI des *Contemplations*, « Pleurs dans la nuit » utilisait déjà l'image du cachot, mais pour mettre en avant la possibilité d'une libération. Ce renversement relatif de la captivité à la liberté possible joue au passage d'une strophe à une autre et d'une section du poème à une autre :

Nous rampons, oiseaux pris sous le filet de l'être ;  
 Libres et prisonniers, l'immuable pénètre  
 Toutes nos volontés ;  
 Captifs sous le réseau des choses nécessaires,  
 Nous sentons se lier des fils à nos misères  
 Dans les immensités.

II

Nous sommes au cachot ; la porte est inflexible ;  
 Mais, dans une main sombre, inconnue, invisible,  
 Qui passe par moment,  
 À travers l'ombre, espoir des âmes sérieuses,  
 On entend le trousseau des clefs mystérieuses  
 Sonner confusément<sup>167</sup>.

Dans la première strophe, le motif du forçat est remplacé par une autre image hugolienne de la captivité, celle de l'oiseau, qu'il soit pris au filet comme ici ou dans une cage comme dans « *Luna* ». Ici le filet puis les fils disent les déterminismes et les nécessités plus ou moins mystérieuses qui gouvernent nos existences ; le caractère phénoménologique de la métaphore est souligné par un verbe introducteur, « nous *sentons* ». Dans la deuxième strophe, l'image du cachot n'est rattachée à aucune isotopie littérale explicite : cette autonomie répond au caractère d'expérience confuse de la métaphore phénoménologique. La possibilité d'une libération précipite dans un motif très matériel et concret, un objet, le trousseau de clefs ; cet objet est dramatisé par une attente, sa manifestation est à la fois préparée et repoussée en fin de strophe grâce à une accumulation de circonstants (« dans une main », « à travers l'ombre ») eux-mêmes prolongés par des expansions du nom. Circonstants et expansions servent aussi à créer le sentiment du mystère, en tension avec la trivialité du trousseau de clefs (que l'adjectif « mystérieuses » vient directement équilibrer) : « main » détachée de tout corps, déréalisée par des épithètes (« sombre, inconnue, invisible »), et « l'ombre », cette image qui définit le milieu hugolien du mystère. Enfin, le motif du trousseau n'est donné qu'à

---

<sup>167</sup> *LC*, VI, 6, I et II, *Massin IX*, p. 308.

travers une manifestation sensible indirecte, « on [l']entend sonner confusément », à la jonction de la phénoménologie et de l'hallucination contemplative<sup>168</sup>.

Mais chez Hugo, on n'attend pas que Dieu dénoue toute chaîne ou que le trousseau des clefs mystérieuses vienne ouvrir le cachot : on se délivre soi-même. Le motif de la libération se précise le plus souvent dans le motif de l'évasion, qui à la fois dit mieux la résistance obstinée des forces captivantes et permet d'exalter l'activité humaine venant à bout de cette résistance : l'exaltation métaphorique, que nous étudierons au chapitre 11, commence déjà ici, comme le revers des métaphores du mal dès lors que le mal est vaincu. Dans « *Luna* », le poème VI, 7 des *Châtiments*, l'évasion est pour très bientôt, elle dit la même incompressibilité de la pensée que la préface du recueil :

Le despotisme âpre et sans gloire  
Sur les peuples découragés  
Ferme la grille épaisse et noire  
Des erreurs et des préjugés ;

Il tient sous clef l'essaim fidèle  
Des fermes penseurs, des héros,  
Mais l'Idée avec un coup d'aile  
Écartera les durs barreaux,

Et, comme en l'an quatre-vingt-onze,  
Reprendra son vol souverain ;  
Car briser la cage de bronze,  
C'est facile à l'oiseau d'airain<sup>169</sup>.

De nouveau, l'image de la captivité agrège plusieurs significations inégalement métaphoriques : la cage qui enferme les penseurs et les héros est beaucoup plus littérale que la grille des erreurs et des préjugés, puisqu'elle correspond à la réalité ou à la menace d'une détention pénitentiaire en cas de résistance à Napoléon III. Mais l'Idée échappe à ces différentes formes de captivité, – ni les peuples découragés ni les penseurs et les héros eux-mêmes, mais ce qui est immatériel, libre de la liberté des âmes héroïques. Hugo le montre dans ce qui est d'abord un paradoxe, comme plus haut la survie de la flamme sous le déluge de la misère ou sous l'ouragan des sept millions cinq cent mille voix : un oiseau capable d'écarter les barreaux de sa cage. Paradoxe qui se trouve justifié dans la troisième strophe, grâce à cette liberté de la métaphore qui était déjà salutaire dans la préface du recueil : ici la liberté de la métaphore autorise à hybrider le motif de l'oiseau avec celui de l'airain, ce qui crée une fois de plus un comparant merveilleux. Du coup, au niveau de l'image, l'Idée ne doit

---

<sup>168</sup> Avec cette actualisation sensorielle de la métaphore et cette idée d'hallucination contemplative, nous anticipons les p. 733-753 du chapitre 12, – comme avec les hybridations de motifs et leur effet fabuleux nous anticipons les p. 727-733 du même chapitre 12, nous l'avons déjà signalé.

<sup>169</sup> *Ch*, VI, 7, Massin VIII, p. 718.

pas sa liberté à son immatérialité mais au contraire à une solidité et une dureté, – alors que dans la préface des *Châtiments*, la résistance de la lumière au bâillon et de la parole à la nuit étaient des images d'immatérialité ; de même, dans *Notre-Dame de Paris*, l'immortalité donnée à la pensée humaine par l'imprimerie était décrite comme la légèreté volatile de l'oiseau<sup>170</sup>. Singularité dans cette constellation métaphorique, l'oiseau de « *Luna* » a pu être saisi et mis en cage, mais il n'y reste pas longtemps parce que son corps est d'airain : ainsi Hugo peut exalter l'action précise d'évasion. Cette exaltation de l'évasion, on la retrouve dans « Plein ciel », à la fin de la Première Série de *La Légende des siècles*, à propos du vol de l'aéroscaphe, symbole du progrès accompli donc de l'homme libéré : « C'est le destin de l'homme à la fin évadé<sup>171</sup> », commente le poète. La métaphore est ici minimaliste ; les images de la délivrance ont droit tantôt à des réalisations simples et brèves (« C'est la force alliée à l'homme étincelant, / Fièvre, arrachant l'argile à sa chaîne éternelle<sup>172</sup> », « Effraction enfin plus forte que la cage<sup>173</sup> ! »), tantôt à une mise en œuvre développée et sophistiquée comme celle-ci :

Devant nos rêves fiers, devant nos utopies  
Ayant des yeux croyants et des ailes impies,  
Devant tous nos efforts pensifs et haletants,  
L'obscurité sans fond fermait ses deux battants ;  
Le vrai champ enfin s'offre aux puissantes algèbres ;  
L'homme vainqueur, tirant le verrou des ténèbres,  
Dédaigne l'Océan, le vieil infini mort.  
La porte noire cède et s'entre-bâille. Il sort<sup>174</sup> !

L'image de la captivité ici peut fédérer plus d'expériences du mal encore que dans « *Luna* », sans distinguer entre elles, grâce au refus d'explicitier l'isotopie du comparé. Hugo remplace

---

<sup>170</sup> « Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. / Nous le répétons, qui ne voit que de cette façon elle est bien plus indélébile ? De solide qu'elle était elle devient vivace. Elle passe de la durée à l'immortalité. On peut démolir une masse, comment extirper l'ubiquité ? Vienne un déluge, la montagne aura disparu depuis longtemps sous les flots que les oiseaux voleront encore ; et, qu'une seule arche flotte à la surface du cataclysme, ils s'y poseront, surnageront avec elle, assisteront avec elle à la décrue des eaux, et le nouveau monde qui sortira de ce chaos verra en s'éveillant planer au-dessus de lui, ailée et vivante, la pensée du monde englouti. » (*ND de P*, V, 2, Massin IV, p. 141). Cf. dans *William Shakespeare*, à propos de l'imprimerie : « Désormais l'insaisissable règne. Rien ni personne ne saurait appréhender la pensée au corps. Elle n'a plus de corps. Le manuscrit était le corps du chef-d'œuvre. Le manuscrit était périssable, et emportait avec lui l'âme, l'œuvre. L'œuvre, faite feuille d'imprimerie, est délivrée. Elle n'est plus qu'âme. Tuez maintenant cette immortelle ! » (*I*, IV, 10, Massin XII, p. 220).

<sup>171</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 657.

<sup>172</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 647. C'est moi qui souligne.

<sup>173</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 648.

<sup>174</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 652.

le comparé par une autre métaphore, elle-même *in absentia*, celle des ténèbres, il choisit l'hybridation fabuleuse des motifs, une fois de plus : trois variations sont offertes sur l'association *porte + obscurité*, l'obscurité fédérant elle aussi indistinctement toutes les formes du mal : « l'obscurité sans fond fermait ses deux battants », « l'homme vainqueur tir[e] le verrou des ténèbres », « la porte noire cède et s'entre-bâille ». La variation et l'hybridation de motifs éminemment visuels donnent à l'image une présence sensible, une force imaginaire considérable. Les verbes d'action apportent de l'animation ; les trois moments de l'image s'enchaînent en une séquence narrative, un petit scénario merveilleux<sup>175</sup>. La même sortie des ténèbres du mal est explicitement qualifiée d'évasion dans un passage de la prose philosophique « La Civilisation » :

Les ténèbres regrettant l'homme et pleines pour lui de ce désir de rapprochement qu'a le jaguar pour le mouton, s'efforcent de le retenir. En vain. L'homme échappe. 89 est une évasion. Ce jour-là, et l'on peut dire la date, le 14 juillet, car la Bastille est un symbole, ce jour-là l'homme est sorti du passé. Ce qui en reste au-dessus de sa tête n'est plus que voûte de fumée. Les vagues épaisseurs du mal tremblent, flottent, s'atténuent et se dissipent là-haut sur nos fronts et laissent voir par leurs brèches les lueurs du vrai jour.

[...] l'achèvement de ces trouées et de ces brèches est une des grandes tâches du siècle. Pas de relâche, esprits, jusqu'à ce que le hideux voile du mal soit déchiré du haut en bas. Alors, démasquée, la face du vrai resplendira. Alors, désobstruée, la vie éclatera<sup>176</sup>.

Ici, dans un premier temps, la cohésion textuelle seule (la répétition thématique de la dualité rétention / évasion imposant l'identification des variantes thématiques qui ont le même rôle argumental) implique l'assimilation *ténèbres ← passé*, puis cette assimilation se confirme immédiatement dans la syntaxe (« Ce qui *en* reste au-dessus de sa tête n'est plus que voûte de fumée ») et se trouve justifiée par l'introduction d'une notion intermédiaire, le mal, attribut du passé, correspondant littéral précis des ténèbres. Entre-temps, et très rapidement, les ténèbres sont devenues un comparant complexe, personnifiées et animalisées dans la première phrase (« pleines... de ce désir de rapprochement qu'a le jaguar pour le mouton »), puis prenant l'identité supplémentaire d'une prison lorsque l'image de l'évasion est introduite, et attirées par la forme plus précise de la Bastille lorsque cette dernière, réciproquement, est présentée comme un symbole : hybridation fabuleuse, plus que jamais. La combinaison *ténèbres + prison* se continue dans une représentation très visuelle et spatiale avec, « *au-dessus de* [la] tête [de l'homme] », la « *voûte de fumée* » ; elle se continue, et en même temps elle évolue,

---

<sup>175</sup> Une fois de plus, sur l'hybridation fabuleuse des motifs, sur la mythologie hugolienne de l'ombre et de la lumière, sur l'image formant scénario, sur l'animation de la métaphore, mais aussi plus particulièrement sur le potentiel mythique du motif de la porte, voir le chapitre 12 p. 727-733, p. 753-764 et p. 755.

<sup>176</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

prise dans un scénario (« n'est plus que » puis les verbes de processus « tremblent », « flottent », « s'atténuent », « se dissipent ») comme dans « Plein ciel », et la progression du scénario est rendue avec à la fois présence visuelle (« épaisseurs », « brèches », « lueurs ») et actualisation dans la situation d'énonciation (« se dissipent là-haut sur nos fronts »)<sup>177</sup>. La combinaison *ténèbres* + *prison* a ici une valeur argumentative particulière : ce qui pouvait d'abord être pris pour une Bastille résistante n'est en fin de compte que fumée évanescence : neutralisation du mal, – être ténèbres, c'est toujours chez Hugo la fragilité fondamentale du mal, la figuration de son non-être et la fatalité de sa dissipation ultime<sup>178</sup>. Dans le deuxième paragraphe, les ténèbres prennent une dernière identité supplémentaire, celle d'un voile, – appelée par la ressemblance entre trouée d'une épaisseur de fumée et déchirure, – allusivement biblique (« déchiré du haut en bas » comme le voile du temple à la mort du Christ ?), – porteuse d'une signification métaphorique nouvelle : le mal non plus comme *captivité*, mais comme *dissimulation* du vrai et *obstruction* de la lumière vie. Tant d'hybridation d'images, construisant des représentations merveilleuses, tant de narrativité, tous ces phénomènes que nous étudierons au chapitre 12, convergent ici dans un même but : dire la légende effrayante et glorieuse du mal vaincu par l'homme. Faire des brèches, pour en sortir, à une obscurité qui est plus ou moins Bastille, c'est au fond un siège mené de l'intérieur : motif fondamentalement épique.

L'utilisation glorifiante du motif de l'évasion est paradoxale. Hugo prend pour métaphore une réalité qu'il évoque littéralement dans le roman commencé depuis 1846 : *Les Misérables* comptent plusieurs évasions (celle de Valjean au chapitre II, II, 3, celle de Thénardier au chapitre IV, VI, 3), parce qu'ils prennent pour personnages des prisonniers et des forçats, répondants littéraux de ces forçats métaphoriques que sont les humains d'après le livre VI des *Contemplations* et Satan dans *La Fin de Satan*. Il y a un potentiel d'héroïsme et de sublime dans l'évasion, quelque chose de l'ordre de l'exploit, comme le montre celle de Thénardier<sup>179</sup>,

---

<sup>177</sup> Sur l'actualisation de l'image dans la situation d'énonciation, voir le chapitre 12 p. 761-764.

<sup>178</sup> Voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 137, à propos de quatre vers de *La Fin de Satan* (« L'obscurité lugubre apparut toute nue ; / On eût dit qu'elle ôtait l'ombre qui la revêt, / Que le masque hideux de l'enfer se levait, / Et qu'on voyait la face effroyable du vide », « Hors de la terre III », « II. L'Ange Liberté », IV, Massin X, p. 1749) : « ici Hugo rend l'obscurité visible en elle-même, sans s'aider d'aucune comparaison. Il supprime tout, non seulement couleurs et formes, mais l'ombre même ; alors l'obscurité est dévoilée en soi et se manifeste comme néant : l'ombre est l'absence d'être, le mal n'est pas, et l'imagination exprime toute la doctrine, dans cet effort suprême pour donner une image du rien et faire apparaître le néant ». Voir également notre chapitre 11 p. 660 et n. 108.

<sup>179</sup> Thénardier a franchi des obstacles majeurs, comment ? « On ne l'a jamais su. / On ne peut pas toujours se rendre compte des merveilles de l'évasion. L'homme qui s'échappe, répétons-le, est un inspiré ; [...] l'effort vers la délivrance n'est pas moins surprenant que le coup d'aile vers le sublime ; et l'on dit d'un voleur évadé :

et ce sublime est purifié lorsque le prisonnier est innocent comme Valjean ; mais l'évasion garde une connotation sulfureuse : héroïsation paradoxale, un peu comme l'exaltation par les images du labeur, nous le verrons au chapitre 11<sup>180</sup>. Le sublime est tiré du grotesque. La chose est patente dans une métaphore drôle et magnifique de « Plein ciel » : le vol de l'aéroscaphe, c'est « La sainte fausse clef du fatal gouffre bleu<sup>181</sup> ». La même tension, ici manifestée par l'appariement oxymorique *sainte + fausse clef*, se retrouve dans les images non plus de l'évasion mais de la révolte : « Où donc s'arrêtera l'homme séditieux ? / [...] Où s'arrêtera-t-il, le puissant réfractaire<sup>182</sup> ? » Ces images ont souvent une formulation paradoxale : l'homme, nous dit le personnage éponyme du « Satyre », est « fait pour la révolte sainte<sup>183</sup> », et dans « Plein ciel », sa libération, « C'est la grande révolte obéissante à Dieu<sup>184</sup> ». *Révolte + sainte* est un quasi-oxymore, *révolte + obéissante* en est un parfait. De même, dans les vers de « Plein ciel » cités plus haut sur l'ouverture de « la porte noire », les utopies avaient à la fois « des yeux croyants et des ailes impies » : alliance antithétique où l'impiété signifie *insoumission, énergie tendue vers la liberté* – c'est pourquoi elle est attribuée aux ailes – et où la foi signifie *visée de l'idéal* – c'est pourquoi elle revient aux yeux.

### c) Transformation converse : l'attelage

À côté de ces métaphores par simple inversion (de la captivité à la liberté), d'autres images de transformation ont un degré de sophistication supplémentaire : elles montrent les agents ou instruments du mal devenir les instruments du bien ; la transformation est alors une conversion. « N'espérez point que votre chaîne se forge d'elle-même en clef des champs<sup>185</sup> », écrit Hugo dans *William Shakespeare*, appelant les peuples à conquérir leur liberté : c'est un parfait exemple de conversion – niée, toutefois, et l'image est sarcastique ; mais ailleurs, cette transformation rêvée des entraves en moyens de libération est envisagée plus sérieusement, par exemple dans « Le Satyre » : « Avec ce qui l'opprime, avec ce qui l'accable, / Le genre

---

Comment a-t-il fait pour escalader ce toit ? de même qu'on dit de Corneille : Où a-t-il trouvé *Qu'il mourût* ? » (*LM*, IV, VI, 3, Massin XI, p. 691).

<sup>180</sup> P. 636, 638, 640 et 684. D'ailleurs, évasion, exploit et labeur coïncident dans le roman écrit par Hugo juste après notre période, *Les Travailleurs de la mer* (1866), dont le héros Gilliatt libère la Durande prisonnière des Douvres.

<sup>181</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 647.

<sup>182</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 652.

<sup>183</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 598.

<sup>184</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 647.

<sup>185</sup> *WS*, II, VI, 4, Massin XII, p. 286.

humain se va forger un point d'appui<sup>186</sup> ». Ces images ont une puissance d'espoir supérieure parce qu'elles montrent la possibilité du mieux dans le mal lui-même.

L'image conversive la plus emblématique de notre corpus est celle de l'homme dompteur de monstres qu'il attèle à son quadrigé. Elle revient à plusieurs reprises, sous des formes un peu différentes, mais toujours pour dire la même chose : le triomphe de l'homme, fort de son intelligence, sur les forces aveugles de la matière qui lui deviennent soumises après l'avoir opprimé. C'est l'un des aspects de la libération générale qu'annonce Hugo, attentif à toutes les espèces du mal, y compris le mal naturel, et à tous les visages du progrès. On trouve une première version peu développée de cette image dans « Force des choses », le poème VII, 12 des *Châtiments* : la science « Attelle aux chars tonnants d'effrayants hippogriffes ; / Le feu souffle aux naseaux de la bête d'airain<sup>187</sup> ». La métaphore revient ensuite, beaucoup plus développée, dans « Le Satyre », peu après les deux vers que nous avons cités ci-dessus. Le personnage éponyme s'adresse à l'homme :

Qui sait si quelque jour on ne te verra pas,  
Fier, suprême, atteler les forces de l'abîme,  
Et, déroband l'éclair à l'inconnu sublime,  
Lier ce char d'un autre à des chevaux à toi ?  
Oui, peut-être on verra l'homme devenir loi,  
Terrasser l'élément sous lui, saisir et tordre  
Cette anarchie au point d'en faire jaillir l'ordre,  
Le saint ordre de paix, d'amour et d'unité,  
Dompter tout ce qui l'a jadis persécuté,  
Se construire à lui-même une étrange monture  
Avec toute la vie et toute la nature,  
Seller la croupe en feu des souffles de l'enfer,  
Et mettre un frein de flamme à la gueule du fer !  
On le verra, vannant la braise dans son crible,  
Maître et palefrenier d'une bête terrible,  
Criant à toute chose : « Obéis, germe, nais ! »  
Ajustant sur le bronze et l'acier un harnais  
Fait de tous les secrets que l'étude procure,  
Prenant aux mains du vent la grande bride obscure,  
Passer dans la lueur ainsi que les démons,  
Et traverser les bois, les fleuves et les monts,  
Beau, tenant une torche aux astres allumée,  
Sur une hydre d'airain, de foudre et de fumée !  
On l'entendra courir dans l'ombre avec le bruit  
De l'aurore enfonçant les portes de la nuit !  
Qui sait si quelque jour, grandissant d'âge en âge,  
Il ne jettera pas son dragon à la nage,  
Et ne franchira pas les mers, la flamme au front !  
Qui sait si, quelque jour, brisant l'antique affront,

---

<sup>186</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 598.

<sup>187</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 763.

Il ne lui dira pas : « Envole-toi, matière ! »<sup>188</sup>

Dans ce développement de l'image poussé jusqu'au morceau de bravoure, on notera la multiplication à la fois des métaphores qui se rattachent au motif de l'attelage (filage analytique) et des métaphores autres, variations sur le même thème de la conversion des forces naturelles, qui viennent enrichir le scénario (filage synthétique). *Dompter* et *atteler* sont les deux actions fondamentales, les deux constantes de ce motif hugolien récurrent, mais s'y ajoute ici l'acte de *dérober* le char : Hugo hybride allusivement trois mythes ou schèmes mythiques qu'il affectionne, le vol du feu par Prométhée (auquel « Le Satyre » fait explicitement référence<sup>189</sup>), le domptage d'une créature fabuleuse (plusieurs créatures domptées par Hercule, Pégase par Bellérophon, l'hippogriffe par Roger) et l'emprunt du char solaire par Phaéton<sup>190</sup> ; ce dernier mythe est inversé, il reçoit une issue heureuse pour servir l'optimisme progressiste. Autour de ce schéma fondamental, Hugo trouve un contenu à autant d'actions connexes que possible : « seller la croupe », « mettre un frein », « ajouter un harnais », « prendre la bride », et même une action de « palefrenier », « vanner » au crible l'avoine pour les chevaux. Il réussit à rendre ces actions merveilleuses en les reliant aux éléments les plus matériels et les plus poétiques – parfois déjà merveilleux – de l'isotopie littérale : « Seller la croupe *en feu des souffles de l'enfer* », « vannant *la braise* dans son crible », « Prenant *aux mains du vent* la grande bride obscure », – ou bien c'est le schème de l'interaction comparé-comparant qui est lui-même métaphorique, toujours avec un résultat merveilleux : « un harnais / *Fait de tous les secrets que l'étude procure* »<sup>191</sup>. Les métaphores qui ne découlent pas du motif de l'attelage, qui lui sont surajoutées, tantôt combinent des images très générales de gestes et des abstractions littérales (« saisir et tordre / Cette anarchie au point d'en faire jaillir l'ordre »), tantôt des motifs très concrets et tous allégoriques (« tenant une torche aux astres allumée »). Ici encore, il y a quelque chose de paradoxal, de sulfureux, dans cette exaltation dont l'une des images est celle du larcin, sœur de la révolte, et qui assume joyeusement la comparaison infernale : « Passer dans la lueur *ainsi que des démons* ». Au total, Hugo brosse une autre fresque, une autre version de la légende effrayante et glorieuse du mal vaincu par l'homme, non sans connexion toutefois avec l'image de la porte noire qui cède et de

---

<sup>188</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 598-599.

<sup>189</sup> À propos du satyre chantant l'Homme : « Il ne prononça pas le nom de Prométhée, / Mais il avait dans l'œil l'éclair du feu volé » (*LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596).

<sup>190</sup> Pour la métaphore du coursier fabuleux dompté, voir d'autres occurrences au chapitre 11 p. 687-688. Pour une autre occurrence allusive du mythe de Phaéton, voir le chapitre 11 p. 646, et sur la métaphorisation allusive des mythes, voir le chapitre 14 p. 845 sqq.

<sup>191</sup> Schème de la composition matérielle : voir le chapitre 5 p. 241 sqq.

l'évasion hors de l'ombre : « On l'entendra courir dans l'ombre avec le bruit / De l'aurore enfonçant les portes de la nuit ». Ces métaphores sont l'un des volets de la réapplication hugolienne de l'épique, de la réécriture des vieilles épopées à propos d'objets modernes et d'une grandeur plus authentique : nous anticipons sur notre chapitre 11.

Le motif des éléments domptés et attelés revient, beaucoup moins développé, dans une strophe de « Plein ciel », à propos de l'aéroscaphe :

Jadis des quatre vents la fureur triomphait ;  
De ces quatre chevaux échappés l'homme a fait  
L'attelage de son quadrigé ;  
Génie, il les tient tous dans sa main, fier cocher  
Du char aérien que l'éther voit marcher ;  
Miracle, il gouverne un prodige<sup>192</sup>.

L'originalité de cette occurrence est la connexion de l'image avec un autre motif hugolien récurrent, celui des quatre vents : leur quadrigé réapparaîtra, bien sûr, dans le poème liminaire des *Quatre Vents de l'esprit* (1881), écrit en 1870. Par ailleurs, nous avons déjà cité au chapitre 2 p. 133 la métaphore des chimères domptées et attelées dans la harangue d'Enjolras à la barricade. On voit donc combien Hugo tenait à cette image-idée.

## Justifier

Neutraliser le mal, dans les pages qui précèdent, c'était montrer que l'adversité est surmontable. Mais ce peut être aussi une tout autre opération : justifier une réalité suspecte ou entachée, la blanchir, la sauver de toute condamnation. Plusieurs métaphores hugoliennes participent à cette opération argumentative, et souvent à propos du même objet : la Révolution française, dont il faut excuser la violence. Pour ce faire, Hugo emploie volontiers des images naturelles qui présentent la violence comme un contrecoup inévitable en vertu des lois aveugles de la physique : il y a bien eu violence, mais ce n'est pas la faute des révolutionnaires. C'est souvent le contrecoup de la violence de l'Ancien Régime, sur qui, dans ce cas, est reportée la responsabilité : le poète déclare dans « Écrit en 1846 », le poème V, 3 des *Contemplations* :

Les Révolutions ne sont que la formule  
De l'horreur qui pendant vingt règnes s'accumule.  
[...] Oh ! l'heure vient toujours ! Des flots sourds au loin roulent.  
À travers les rumeurs, les cadavres, les deuils,  
L'écume, et les sommets qui deviennent écueils,  
Les siècles devant eux poussent, désespérées,  
Les Révolutions, monstrueuses marées,

---

<sup>192</sup> LSI, XIV, 2, Massin X, p. 648.

Océans faits des pleurs de tout le genre humain<sup>193</sup>.

Nous commenterons davantage la poétique de cette belle métaphore marine au chapitre 12 (p. 716), nous notons seulement, pour l'instant, la logique argumentative. Celle-ci se retrouve à l'identique, avec une image un peu différente, dans la réponse du conventionnel G., au chapitre I, 1, 10 des *Misérables*, lorsque Myriel reproche à la Révolution française 1793 : « – Ah ! vous y voilà. 93. J'attendais ce mot-là. Un nuage s'est formé pendant quinze cents ans. Au bout de quinze siècles, il a crevé. Vous faites le procès au coup de tonnerre<sup>194</sup> ». Il y a de la rationalité socio-historique dans cette justification causaliste. Ailleurs, la violence révolutionnaire est le contrecoup inévitable, non plus d'une violence antérieure, non plus du fait politique auquel elle réagit, mais du bienfait révolutionnaire lui-même. La loi physique aveugle transpose alors une métaphysique du bon sens, ou de la superstition, selon laquelle il n'y a pas de bien qui ne soit mêlé de quelque mal : telle semble l'implication d'une image qui précède de peu, dans « Écrit en 1846 », les vers que nous avons cités ci-dessus : « Car ce quatrevingt-treize où vous avez frémi [Hugo s'adresse à un vieux monarchiste], / Qui dut être, et que rien ne peut plus faire éclore, / C'est la lueur de sang qui se mêle à l'aurore. / Les Révolutions, qui viennent tout venger, / Font un bien éternel pour leur mal passager<sup>195</sup> ». L'argument de cette métaphore se renforce de l'opposition entre brièveté (de l'aurore sanglante) et durée (du jour pur), que les deux vers d'explication littérale subséquente explicitent et traduisent dans l'antithèse du « passager » et de l'« éternel » : le mal s'excuse non seulement comme accompagnement nécessaire d'un bien, mais par la disproportion temporelle qui le rend négligeable à côté de ce bien. On voit que le comparant n'est pas nécessairement une *violence* naturelle : ici le phénomène-image dit la violence par un symbolisme au second degré (interne à un premier symbole), celui de la couleur rouge, commune à l'aurore et au sang, lui-même métonymique de la violence ; mais du coup, la modélisation est imparfaite, il y a là moins de rationalité scientifique que dans les images de la marée et du coup de tonnerre<sup>196</sup>. Enfin, la violence révolutionnaire peut être présentée non plus comme un contrecoup inévitable mais comme un choix nécessaire, – par exemple pour affronter la violence d'un adversaire maléfique, sur qui la responsabilité est reportée ; on voit

---

<sup>193</sup> *LC*, V, 3, IV, Massin IX, p. 254-255.

<sup>194</sup> *LM*, I, 1, 10, Massin XI, p. 80.

<sup>195</sup> *LC*, V, 3, IV, Massin IX, p. 254.

<sup>196</sup> En revanche, la rationalité modélisatrice fait retour, et aussi l'imagerie climatique, dans certaines métaphores qui présentent la violence non seulement comme le contrecoup inévitable mais comme la manière même dont s'accomplit un bien : voir le passage des « Génies appartenant au peuple » que nous avons étudié au chapitre 8 p. 450.

la différence entre le mal *antérieur*, cause *mécanique*, qu'accusaient les métaphores de la marée et du coup de tonnerre, et ici le mal *présent* auquel il faut opposer une *légitime défense* ; l'image utilisée est naturellement celle du combat, par exemple dans ce passage de *William Shakespeare* :

En présence du passé monstrueux, lançant toutes les foudres, exhalant tous les miasmes, soufflant toutes les ténèbres, allongeant toutes les griffes, horrible et terrible, le progrès, contraint aux mêmes armes, a eu brusquement cent bras, cent têtes, cent langues de flamme, cent rugissements. Le bien s'est fait hydre. C'est ce qu'on nomme la Révolution<sup>197</sup>.

Une fois encore, nous commenterons la poétique fabuleuse de cette métaphore au chapitre 12 (p. 721-722), mais on voit quelle logique argumentative rachète le monstre Révolution, fait de lui le monstre gentil en l'opposant à un monstre plus terrifiant car malveillant.

Au terme de ce parcours, on est frappé par la diversité des formes du mal que Hugo aborde dans une perspective argumentative, c'est-à-dire non pas simplement pour les mieux connaître, mais pour régler la disposition tout ensemble rationnelle, affective et active de son interlocuteur vis-à-vis d'elles. L'Histoire est pleine de crimes qu'il faut détester et combattre, parfois elle avance par des violences qu'il faut excuser ; la civilisation est chargée d'imperfections qu'il faut supprimer, soit par prudence, soit par pitié pour les misérables ; l'humanité est accablée par une finitude et engagée dans une lutte laborieuse (contre les maux susdits) dont il ne faut pas désespérer. Il y a certes chez Hugo des moments de déploration pure que nous n'avons pas étudiés, comme hors de notre domaine. Malgré tout, ce qui s'est dessiné à travers ce chapitre, c'est une dimension fondamentalement *pratique* et *battante* de la pensée hugolienne, proche en cela du stoïcisme d'un Sénèque. Souvent éloignée de la théorie pure, reconnaissant volontiers l'étendue de l'inconnaissable, elle se soucie surtout de la juste attitude à adopter vis-à-vis des choses, et elle veut régler cette attitude chez un interlocuteur. La juste attitude est toujours à l'opposé du laisser-aller pessimiste ; elle est agissante lorsque une action est possible ; elle a un horizon, le progrès, et une feuille de route au moins rudimentaire ; elle refuse toujours le désespoir, – la pensée hugolienne combat elle-même pour que le mal n'ait pas le dernier mot dans la conscience du lecteur d'abord, dans l'Histoire ensuite et par voie de conséquence. Hugo a maintenu vivant jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ce magistère spirituel dont Paul Bénichou a fait la marque du premier romantisme français<sup>198</sup>. La

---

<sup>197</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 305.

<sup>198</sup> Voir Paul Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain* [1973] et *Les Mages romantiques* [1988], in *Romantismes français*, t. 1 et 2.

métaphore lui sert, dans ce cadre, à forger une représentation des choses qui part de leur être (la conviction hugolienne n'est pas illusion, il y a dans les images argumentatives une part variable de modélisation) pour solliciter l'attitude battante nécessaire collectivement à l'avènement du progrès ; aussi a-t-on vu émerger une logique de figuration mythifiante qui dépasse la modélisation, et sur laquelle nous aurons à revenir. Les thèmes et les images s'organisent en constellations de récurrences qui traversent les œuvres et la frontière entre les genres : la division entre prose et poésie, en particulier, n'a aucune pertinence du point de vue des motifs. Au point de vue formel, c'est un constat qui se confirme, prose et poésie disposent du même éventail – image brève, ou ayant droit à développement, variation ou progression, jusqu'au degré ultime de la vaste fresque, du morceau de bravoure métaphorique ; la prose est seulement plus libre de créer ses propres rythmes.



## Chapitre 10. L'argumentation métaphorique intrinsèque II

### Ridiculiser : satire et ironie

Ce chapitre étudie l'utilisation de la métaphore à des fins de dérision, c'est-à-dire de critique par le rire. Il s'agit toujours d'argumentation intrinsèque des métaphores : en révélant, au moyen d'une assimilation soigneusement choisie, le caractère ridicule du comparé, la figure apporte son soutien à la thèse qui condamne ce comparé, sans qu'il y ait d'argument proprement dit, c'est-à-dire sans qu'un énoncé ait explicitement (de façon marquée par le texte) pour fonction d'appuyer l'énoncé de cette thèse-condamnation. Mais désormais la condamnation passe par la dérision, selon un usage millénaire du comique, qui n'a pas attendu Molière ni même Horace pour « châtier les mœurs par le rire<sup>1</sup> ».

Cette stratégie de condamnation particulière suppose chez l'écrivain un tout autre regard que celui qu'il jetait sur la scandaleuse réalité au chapitre précédent : rompant avec l'indignation, l'angoisse, la pitié, voire le désespoir, toutes choses qui tendaient vers le tragique, il lui faut embrasser ce potentiel de comique qui aggrave le scandale en absurdité. L'adoption de ce nouvel état d'esprit n'est pas sans une difficulté – a-t-on vraiment le droit de rire, et le cœur à rire, devant tant d'atrocité ? – que Hugo fait plusieurs fois résonner dans son œuvre : « Parlons sérieusement. Car l'ironie pèse dans ces matières tragiques<sup>2</sup> », écrit-il au chapitre VI, 3 de *Napoléon le Petit*, et plus loin, au chapitre VII, 3, « on veut en rire, mais tout ceci serre le cœur<sup>3</sup> » ; « en un éclat de rire abrégé par l'horreur / Tout ce que nous voyons aujourd'hui se résume<sup>4</sup> », constate-t-il dans « Force des choses ». Cette difficulté nous semble être surmontée pour la raison que nous suggérons plus haut : lorsque le scandale passe certaines bornes et bascule dans l'absurde, un certain comique s'impose, source d'une véritable jubilation *malgré tout*. La possibilité d'une franche gaieté est affirmée par Hugo comme alternative à l'état d'esprit tragique (« Nous en avons pleuré, mais souvent nous en

---

<sup>1</sup> En latin *castigare ridendo mores*, formule célèbre attribuée parfois à Molière (pour qui elle définirait la fonction de la comédie), parfois à Horace, mais apparemment elle est due au poète français Jean-Baptiste Santeul, *alias* Jean de Santeuil (1630-1697), qui l'aurait inventée pour l'arlequin Dominique (Domenico Biancolelli) : c'est en tout cas ce qu'affirme Édouard Fournier dans *L'Esprit des autres*, Paris, E. Dentu, 4<sup>e</sup> éd. 1861, p. 40.

<sup>2</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 497.

<sup>3</sup> *N le P*, VII, 3, Massin VIII, p. 509.

<sup>4</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 760.

rîmes<sup>5</sup> ») et comme compensation *légitime* : « Je contemple nos temps ; j'en ai le droit, je pense. / Souffrir étant mon lot, rire est ma récompense<sup>6</sup> ».

L'utilisation de la métaphore ressortit alors à ce que Marc Angenot décrit dans *La Parole pamphlétaire* comme la logique satirique, distincte selon lui de la logique polémique et de la logique pamphlétaire :

Nous nous servons du terme de SATIRE pour désigner un type de discours agonique qui est à bien des égards l'opposé de la polémique : distanciation et coupure radicale avec le monde antagoniste, conçu comme absurdité, chaos et malfaisance.

Le satirique s'installe en un point extrême de divergence idéologique. Il coupe délibérément le discours adverse de ce qui peut le rattacher à une logique universelle et se borne à jeter un regard « entomologique », apitoyé ou indigné, sur le grouillement de raisonnements biscornus du système antagoniste. Il partage avec son lecteur le monopole du bon sens. Le genre satirique développe une rhétorique du mépris. La démonstration, s'il y en a une, se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable. La stratégie du probable n'est plus guère de mise puisque l'erreur est privation radicale d'intelligibilité, ou, avec une coloration éthique, obstination diabolique et aveuglement devant le vrai. C'est pourquoi la satire peut prendre alternativement ou simultanément deux formes : la forme descriptive et partiellement argumentative du *tableau grotesque* (êtres et idées) ou la forme narrative du *récit satirique, carnavalesque*, marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de *montrer*, en grossissant les traits.

[...] Le satirique a « des gens derrière lui », le rire a un effet de regroupement, tandis que l'adversaire est tenu à distance. Le rire satirique comporte du mépris, mais il exclut le tragique, la passion. Là où l'adversaire [*i.e.* celui qui adopte la logique polémique] voit des problèmes et des conflits, le satirique ne voit que simulacres sans conséquence. Tout est dans le détachement, la vision « en dehors »<sup>7</sup>.

La différence est nette entre d'une part les métaphores relevant de la logique pamphlétaire, étudiées au chapitre 9, qui impliquaient l'isolement, la passion, le tragique, le sentiment d'une confiscation du langage et des valeurs ; et d'autre part les métaphores satiriques étudiées ici, qui impliquent la complicité avec le lecteur et un détachement qui n'est pas si impassible pourtant, puisqu'il est animé de verve bouffonne. Cette logique de la satire telle que la formule Angenot recouvre à la fois les métaphores que nous appellerons satiriques en un sens restreint et les métaphores ironiques : nous étudierons donc ici les unes et les autres. Leur différence, nous le verrons, est celle de la moquerie *de l'extérieur* et de la moquerie *de l'intérieur*, mais l'ironie métaphorique sert très exactement à figurer ce « grouillement de raisonnements biscornus du système antagoniste » dont parle Angenot ; et elle a ce fonctionnement démonstratif dont il envisage la possibilité (« la démonstration, s'il y en a une, se borne à mesurer l'abîme qui sépare l'erreur adverse du démontrable »).

---

<sup>5</sup> Ch, VII, 9, Massin VIII, p. 756.

<sup>6</sup> Ch, VI, 5, Massin VIII, p. 712.

<sup>7</sup> Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 36.

La dérision métaphorique s'alimente à une veine majeure de l'esthétique hugolienne, à savoir le grotesque, dont Hugo écrit dans la Préface de *Cromwell* (1827) : « d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon<sup>8</sup> ». Nulle part la communication intime de ces deux versants ne se fait mieux sentir que dans la satire : la difformité morale y devient bouffonne de façon à être mieux perçue ou sanctionnée comme difformité. Or le grotesque c'est le génie de la caricature (le grotesque « déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, etc.<sup>9</sup> ») mais aussi celui de la libre imagination personnifiante : « C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge<sup>10</sup> ». Trente-cinq ans plus tard, on retrouve la même association du rire et de l'imagination libre, quoique en sens inverse, dans « *Promontorium Somnii* » : la cime du Rêve

est un des sommets qui dominant l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique ; de l'autre le fantasque, qui n'est autre que le fantastique riant ; c'est de cette cime que s'envolent les océanides d'Eschyle, les chérubins de Jérémie, les ménades d'Horace, les larves de Dante, les andryades de Cervantes, les démons de Milton et les matassins de Molière<sup>11</sup>.

Une même notion se dégage de ces deux textes d'esthétique qui encadrent chronologiquement notre corpus : le fantasque, ou la fantaisie, libération de l'imagination en vue du rire. Or qu'est-ce que l'imagination, sinon la production, la déformation et la superposition des images, principe de la métaphore. Le recours à la métaphore dans l'écriture satirique apparaît donc comme profondément naturel, et en même temps on le devine travaillé par cette dynamique, la fantaisie, qui est certes éminemment utile au projet agressif du satirique, mais qui suit en même temps sa logique propre de libre jeu imaginatif : nous en verrons plus d'une fois l'effet au cours de ce chapitre.

## Les ressorts de la satire métaphorique

Comme souvent, la métaphore est encore le meilleur moyen de décrire l'usage que fait Hugo des métaphores dans son écriture satirique ; plusieurs paradigmes essentiels ont déjà été

---

<sup>8</sup> Préface de *Cromwell*, Massin III, p. 52.

<sup>9</sup> Préface de *Cromwell*, Massin III, p. 53.

<sup>10</sup> Préface de *Cromwell*, Massin III, p. 52-53.

<sup>11</sup> « *PS* », Massin XII, p. 456-457.

dégagés par la critique.

Le premier de ces paradigmes est celui du théâtre. Anne Ubersfeld, dans une étude intitulée « Tréteaux et châtiments<sup>12</sup> », révèle dans les *Châtiments* tout un dispositif théâtral, un dispositif de théâtre forain, que le recueil avoue d'ailleurs explicitement, puisque Hugo y assimile le régime de Napoléon III à une baraque de foire. Dès lors, pour Anne Ubersfeld, la parole des *Châtiments* est une parole foraine au sens où le poète se fait montreur et commentateur d'un spectacle qu'il n'a pas créé lui-même, mais dont l'auteur est Napoléon III. Ce spectacle est une parade de « masques-monstres » ou de « marionnettes », et Anne Ubersfeld montre comment la parole poétique hugolienne exhibe ces marionnettes, décrit les rôles théâtraux en présence (rôles de valets de comédie, Scapin, Mascarille, ou rôle tragique comme celui de Néron) et rend la présence scénique des pitres du Second Empire. Ubersfeld a peut-être entrevu la fonction majeure que remplissent les métaphores dans le dispositif théâtral du recueil, mais elle ne l'explicite pas. Elle cite surtout les métaphores qui font des hommes du Second Empire des personnages de théâtre (« Toi, cardinal Basile, / Toi, sénateur Crispin<sup>13</sup> », Napoléon III « Néron-Scapin<sup>14</sup> ») ou des monstres de foire (« phénomènes vivants<sup>15</sup> », « nains monstrueux, boccas d'anatomie<sup>16</sup> »), et sans dire que ce sont des métaphores ; comme si le masque de théâtre ce n'était pas le procédé métaphorique lui-même, que le comparant soit ou non du domaine du spectacle. Faute de voir cela, Ubersfeld rend imparfaitement compte du dispositif théâtral des *Châtiments* ; son analyse reste trop prisonnière de *la métaphore théâtrale* développée par Hugo pour pouvoir bien apprécier *le fonctionnement théâtral des métaphores en général* dans le recueil. En effet, il me semble inexact de n'attribuer au poète qu'un rôle de montreur et de commentateur. Peut-être est-ce vrai de la *figure du poète*, telle que sa parole la dessine ; mais le poète lui-même est le créateur du spectacle qui se déploie dans les *Châtiments*, c'est lui et non Napoléon III qui distribue les rôles, met les masques et agite les marionnettes. Napoléon III, sans nul doute, a dressé dans l'Histoire les tréteaux d'un théâtre de tromperie, car telle est bien la signification principale de la métaphore foraine dans le recueil ; mais Hugo répond à ce théâtre de mensonge par un théâtre de vérité, il met en scène Napoléon III et ses complices et les affuble de masques métaphoriques grotesques (à com-

---

<sup>12</sup> Dans *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1985, p. 43-63.

<sup>13</sup> *Ch*, V, 7, Massin VIII, p. 686. Cité par A. Ubersfeld dans « Tréteaux et châtiments », *op. cit.*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ch*, VII, 13, Massin VIII, p. 766. Cité par A. Ubersfeld dans « Tréteaux et châtiments », *op. cit.*, p. 48.

<sup>15</sup> *Ch*, VI, 5, Massin VIII, p. 712. Cité par A. Ubersfeld dans « Tréteaux et châtiments », *op. cit.*, p. 46.

<sup>16</sup> *Ch*, III, 8, 1, Massin VIII, p. 640. Cité par A. Ubersfeld dans « Tréteaux et châtiments », *op. cit.*, p. 46.

mencer par ceux de bonimenteurs et de pitres), et ces masques ont ceci de paradoxal qu'ils disent la vérité, qu'ils rendent leur vrai visage à des êtres qui s'étaient grimés<sup>17</sup>.

Un deuxième paradigme, celui du carnaval, est à peu près équivalent à celui du théâtre pour décrire l'usage satirique des métaphores. Il alterne dans l'étude d'Anne Ubersfeld avec celui du spectacle forain. Il est également mobilisé par Matthieu Liouville, qui écrit dans *Les Rires de la poésie romantique* : « La satire produit une représentation carnavalesque de la réalité. Les hauts personnages se changent en crapauds ou chacals et les valeurs se sont inversées ; c'est un monde à l'envers, comme le carnaval, et qui à ce titre est susceptible de susciter le rire<sup>18</sup> ». Même si Matthieu Liouville ne l'explicite pas, ce sont bien au premier chef les métaphores (« les hauts personnages se changent en crapauds ou chacals ») qui appellent cette caractérisation de la satire comme carnavalesque. Il faut cependant préciser la nature et la fonction de cette carnavalisation. Elle semble n'être pour Liouville que la transcription, la *mimesis*, d'une scandaleuse inversion du monde, d'une carnavalisation inhérente à la réalité. Or si la satire répond bien, comme il l'affirme, à une inversion du monde, celle qui a mis les valeurs et les êtres moralement les plus bas à la place des plus hauts, elle ne se contente pas de refléter cette inversion mensongère et inique : elle lui oppose sa propre carnavalisation, une carnavalisation inverse, dont les masques sont des masques de vérité et de justice ; de l'aveu même de Liouville, elle transforme les hauts personnages imposteurs en crapauds et en chacal, c'est-à-dire qu'elle les renvoie avec excès au grotesque dont ils avaient voulu s'affranchir. Cette objection ou précision, on le voit, est la même que celle que nous apportons à l'analyse d'Anne Ubersfeld. Par ailleurs, et de façon cohérente avec la conception de la carnavalisation satirique qu'il nous semble avoir, Liouville explique que la gaieté du carnaval satirique est une gaieté gênée, artificielle, une gaieté forcée qui recouvrirait mal une tristesse profonde<sup>19</sup>. La carnavalisation satirique telle que nous la concevons admet au contraire une franche gaieté : nous avons dit plus haut pour quelles raisons nous la croyons possible.

---

<sup>17</sup> J'ai développé toutes ces idées à propos de *Napoléon le Petit* dans un article (« Théâtre de mensonge et théâtre de vérité dans *Napoléon le Petit* ») consultable en ligne (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02458636>, page consultée le 29 juillet 2020) – mais la plupart des analyses de cet article sont reprises dans le présent chapitre ou la présente thèse.

<sup>18</sup> Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 302.

<sup>19</sup> Il écrit : « tous les rires de la satire pourraient bien participer de cette inversion généralisée ; si les scandales les plus manifestes, les abus les plus odieux suscitent, dans la satire uniquement, des éclats de rire, c'est parce que le texte les présente selon un regard inverse à celui que leur porte l'homme sérieusement indigné qu'est aussi le poète. En somme, comme le monde décrit par la satire s'est mis de lui-même à l'envers, la satire mime cette inversion à tous les degrés » (*Les Rires de la poésie romantique*, p. 303), et plus loin : « Dans la satire, [le motif du *mundus inversus*] fait l'objet d'une exploitation comique, mais un degré supérieur de conscience du poète et du lecteur le déplore. Le rire de la satire est le triste résultat des abus. Restant interne au texte, il n'est pas l'expression du rire de l'auteur et ne sollicite pas celui du lecteur » (*op. cit.*, p. 304). Liouville cite (p. 306) le

Une troisième métaphore un peu différente rend bien compte de l'utilisation satirique des métaphores : c'est bien sûr celle de la caricature. Matthieu Liouville, qui consacre une dizaine de pages à ce genre graphique dans *Les Rires de la poésie romantique*, note que la métaphore, ou plus exactement l'analogie, est une ressource commune, un terrain de rencontre de la poésie et du dessin satiriques<sup>20</sup>. Dès lors, il paraît presque incontournable d'analyser la métaphore satirique hugolienne comme caricature, ou comme équivalent stylistique de la caricature, quand on voit la complexité (au sens où elle agence une pluralité d'éléments) et le développement descriptif qu'elle prend volontiers, – devenant *convertible en imagination*, par le lecteur, en un dessin véritable et complet ; et d'autre part quand on sait l'essor et la présence de la caricature au XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne pouvaient que favoriser une production et une réception des métaphores satiriques comme caricatures<sup>21</sup>. Hugo lui-même, en faisant du geste caricaturant un attribut essentiel du gamin de Paris, ce poète spontané, signale que la caricature est une catégorie importante de sa conscience esthétique<sup>22</sup>.

On retiendra donc ces deux paradigmes, le paradigme théâtral-carnavalesque et le paradigme caricatural, comme aptes tous deux à décrire l'utilisation satirique des métaphores. L'un et l'autre mettent en lumière des qualités satiriques différentes : la métaphore tient de la caricature par l'audace de ses transformations, par son utilisation du détail concret et par sa précision descriptive, toutes choses qui la rendent convertible en un dessin plaisamment déformant ; lorsque elle s'anime, met en mouvement les êtres sous des identités fictives et les fait accéder à la parole, elle tient du théâtre et du carnaval<sup>23</sup>. Toutes ces qualités peuvent bien

---

vers « Nous en avons pleuré, mais souvent nous en rîmes » (*Ch*, VII, 9, Massin VIII, p. 756) mais il ne met pas assez l'accent sur le second hémistiche.

<sup>20</sup> « [L]a transposition comique peut être dans les deux cas d'ordre métaphorique, subjectif, fantaisiste. [...] [L]a caricature emprunte à la satire poétique ses procédés les plus voyants. La poire à lavement qui représente Louis-Philippe dans la première d'une longue série de caricatures, prolongée ensuite en poire végétale, repose sur des procédés de nature analogique, des jeux de mots, et sur un détachement de la réalité. [...] [La caricature] s'abstrait totalement de l'univers de la représentation réaliste pour proposer les formes qui lui paraissent les plus propres à décrire le personnage moral. » Matthieu Liouville, *Les Rires de la poésie romantique*, p. 322.

<sup>21</sup> Les métaphores de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments* sont replacées par Jean Gaudon dans l'époque 1848-1851 de la caricature politique : voir *Le Temps de la contemplation* [1969], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 162-166. Gaudon note non seulement des motifs communs, mais une logique commune : « l'écrivain peut aussi trouver [dans la caricature] l'illustration la plus frappante d'une technique qui peut facilement se transposer poétiquement. Pour le caricaturiste, en effet, comparaison est raison, et rien ne l'empêche d'aller d'un seul coup jusqu'aux limites de son image, sans s'embarrasser d'objections ou de raisonnements » (p. 164-165). Gaudon montre aussi ce que Hugo doit au renouveau du style pamphlétaire sous la Restauration, et notamment à l'écriture polémique d'un Chateaubriand (p. 160-162).

<sup>22</sup> Voir notre chapitre 2 p. 109-110.

<sup>23</sup> Cette dualité reformule, en somme, celle que propose Angenot dans le passage de *La Parole pamphlétaire* que nous avons cité ci-dessus : « la satire peut prendre alternativement ou simultanément deux formes : la forme

sûr être réunies. Mais ces deux paradigmes une fois posés, reste à étudier la fabrication des métaphores satiriques, c'est-à-dire l'art du caricaturiste et l'art du dramaturge costumier metteur en scène. Nous mènerons cette étude en distinguant deux grandes logiques, qui semblent tenir surtout au choix du comparant : la *logique de l'exagération* et la *logique du décalage*, deux logiques différentes mais non incompatibles, car l'exagération a sa propre manière de parvenir au décalage.

### **La logique de l'exagération**

L'exagération assimile un comparé dont elle veut moquer certains traits à un comparant qui possède ces traits à un degré plus important. La métaphore satirique, dans ce cas, fait rire d'un excès en renchérissant sur cet excès : elle n'a qu'à suivre la voie indiquée par sa cible, d'où quelque chose de particulièrement cruel. L'assimilation exagérée peut avoir une incongruité qui n'a rien à envier à celle des métaphores obtenues par décalage (voir plus loin). L'exagération est évidemment un procédé typique de la caricature, qui simplifie, sélectionne et accuse quelques traits de façon à produire un résultat comique.

C'est à cette logique de l'exagération, mais d'une exagération encore peu poussée, qu'il faut affilier les métaphores de *Napoléon le Petit* qui peignent sous des traits militaires diverses institutions compromises avec la violence étatique. Au chapitre II, 6, Hugo rappelle avec une admiration feinte le recours aux jurys triés pour circonvenir la liberté de la presse sous la Seconde République : « ce jury escouade, qui avait le ministère public pour caporal et qui prononçait des condamnations et gesticulait des verdicts avec la précision de la charge en douze temps<sup>24</sup> ». La métaphore militaire sert avant tout à dire une soumission scandaleuse dans le domaine judiciaire : l'obéissance, propriété relationnelle, se déduit d'une analogie à quatre termes (jury / ministère public = escouade / caporal). Mais l'image est à peine exagérée, parce qu'un élément de motivation supplémentaire surdétermine la métaphore : soumis au ministère public, le jury trié n'est plus que l'instrument d'une coercition étatique sous des dehors de justice ; c'est pourquoi il peut être caricaturé en corps militaire, l'armée étant l'instrument « normal » de la violence d'État. Le comique de cette assimilation malgré tout incongrue est accentué par la modalité syntaxique de l'identification métaphorique : celle

---

descriptive et partiellement argumentative du *tableau grotesque* (êtres et idées) ou la forme narrative du *récit satirique, carnavalesque*, marqué par le rire d'exclusion où il s'agit de *montrer*, en grossissant les traits ».

<sup>24</sup> *N le P*, II, 6, Massin VIII, p. 436.

du nom épithète (« jury *escouade* »), un mode de prédication normalement peu libre (l'emploi de certains substantifs en fonction d'épithète avec certains autres est lexicalisé, l'innovation en la matière est inhabituelle). Le comique s'accroît aussi d'un élément de filage fantaisiste : le complément de manière « avec la précision de la charge en douze temps », et le verbe « gesticuler » dans un emploi anormalement transitif, font déborder la métaphore militaire de son socle de motivation, – liberté de l'image qui lui ajoute de la puissance irrationnelle.

Deux chapitres plus loin, la même métaphore est appliquée au régime de Napoléon III tout entier et à l'ordre social qui en procède :

Sous ce gouvernement-caporal et sous cette constitution-consigne, tout marche militairement. Le peuple français va à l'ordre pour savoir comment il doit se lever, se coucher, s'habiller, en quelle toilette il peut aller à l'audience du tribunal ou à la soirée de M. le préfet ; défense de faire des vers médiocres ; défense de porter barbe ; le jabot et la cravate blanche sont lois d'État. Règle, discipline, obéissance passive, les yeux baissés, silence dans les rangs, tel est le joug sous lequel se courbe en ce moment la nation de l'initiative et de la liberté, la grande France révolutionnaire. Le réformateur ne s'arrêtera que lorsque la France sera assez caserne pour que les généraux disent : À la bonne heure ! et assez séminaire pour que les évêques disent : C'est assez<sup>25</sup> !

Ici encore, la métaphore est peu exagérée en raison d'une surdétermination, cette fois littérale : l'image n'a pas seulement une motivation analogique (l'obéissance, de nouveau, est le genre commun des deux espèces métaphoriquement connectées), elle a aussi dans une certaine mesure une vérité littérale, l'usage de la force militaire pour contraindre la société française étant bien réel. Du nom épithète on est passé par de simples traits d'union au degré de liaison supérieur, encore moins ouvert à l'innovation, le nom composé (« ce gouvernement-caporal », « cette constitution-consigne ») ; on retrouve aussi une certaine fantaisie dans le filage, par un débordement du socle analogique qui tient à ce que l'assimilation se décline dans des détails concrets, à la fois de l'isotopie-phore (« les yeux baissés, silence dans les rangs ») et de l'isotopie-thème (« le peuple français va à l'ordre pour savoir comment il doit se lever, se coucher, s'habiller »).

En franchissant un degré dans l'exagération, on trouve la métaphore du bateleur, du forain, employée à plusieurs reprises dans *Napoléon le Petit* et dans *Châtiments*. Cette métaphore est intéressante parce qu'elle fédère et unifie des aspects distincts du régime de Napoléon III : l'imposture de sa légitimité ; la prétention à marcher dans les pas du premier Napoléon, et l'écart burlesque qui sépare Napoléon le Grand de Napoléon le Petit ; l'habileté, la rouerie d'un régime qui manipule la foule par des illusions. Toutes ces motivations ne sont

---

<sup>25</sup> *N le P*, II, 10, Massin VIII, p. 443.

pas toujours réunies. C'est essentiellement la troisième qui prévaut dans « Apothéose », le poème III, 1 des *Châtiments* : « L'abîme / Se referme en poussant un grognement bourru. / La Révolution sous terre a disparu / En laissant derrière elle une senteur de soufre. / Romieu montre la trappe et dit : voyez le gouffre<sup>26</sup> ! ». On a là l'une des nombreuses variations sur cet « abîme » dont les conservateurs menaçaient la France pour les élections de 1852. Invariablement, et dès ses derniers discours de député de la Seconde République, Hugo répond à cette prédiction catastrophiste par un même type de stratégie argumentative : l'acceptation mais le détournement de l'analogie<sup>27</sup>. C'est bien le cas ici, et comme à chaque fois d'une façon nouvelle et amusante. Dans les trois premiers vers, la métaphore traduit la perception erronée, déformée par la peur, des conservateurs, elle est donc ironique. Mais le dernier des quatre vers corrige l'analogie et la rend satirique<sup>28</sup> : là où les conservateurs voyaient un abîme c'est-à-dire une menace (celle de la Révolution), une trappe d'escamoteur apparaît, motif qui a peut-être une double valeur : comme *béance que l'on a prise pour un gouffre, mise en scène d'un évitement in extremis de la jacquerie*, il dit à coup sûr la manipulation, la crainte absurde du spectre rouge exploitée par les artisans du coup d'État ; mais comme *trappe par où l'on se débarrasse de quelque chose*, il dit peut-être aussi l'effet authentiquement contre-révolutionnaire du coup d'État, qui détruit l'œuvre de progrès accomplie par la Révolution française.

La métaphore du forain est plus longuement mise en œuvre dans « L'Expiation », le poème V, 13 du même recueil, et elle y réunit les trois motivations que nous avons distinguées. La section VII du poème voit Napoléon I<sup>er</sup> subir dans son tombeau le châtement qui lui était réservé pour son crime du dix-huit brumaire, à savoir l'instrumentalisation de son règne de gloire pour un règne de honte :

Ils t'ont pris. Tu mourus, comme un astre se couche,  
Napoléon le Grand, empereur ; tu renais  
Bonaparte, écuyer du cirque Beauharnais.  
Te voilà dans leurs rangs, on t'a, l'on te harnache.  
Ils t'appellent tout haut grand homme, entre eux, ganache.

---

<sup>26</sup> *Ch*, III, 1, Massin VIII, p. 629.

<sup>27</sup> Voir notre chapitre 8 p. 468-481 sur cette stratégie en général. Dans le discours du 9 juillet 1850 sur la liberté de la presse, Hugo se contentait de déplacer l'analogie de l'abîme en lui conservant sa signification : « Messieurs, en des temps comme ceux-ci, prenez garde aux pas en arrière ! / On vous parle beaucoup de l'abîme, de l'abîme qui est là, béant, ouvert, terrible, de l'abîme où la société peut tomber. / Messieurs, il y a un abîme, en effet ; seulement, il n'est pas devant vous, il est derrière vous. / Vous n'y marchez pas, vous y reculez » (*Actes et paroles I*, Massin VII, p. 306). Par la suite, dans *Napoléon le Petit* et dans *Châtiments*, le détournement est plus élaboré, plus amusant, avec d'habiles transformations de l'analogie : nous en avons déjà étudié une au chapitre 8 p. 477-478.

<sup>28</sup> Pour ces passages de l'ironie à la satire, voir *infra* toute la section « Les chemins de l'ironie à la satire » (p. 590-596), en particulier l'analyse du passage « M. Bonaparte a fait sur ce monstre en carton un effet de feu de Bengale rouge » (*N le P*, VI, 3).

Ils traînent sur Paris, qui les voit s'étaler,  
 Des sabres qu'au besoin ils sauraient avaler.  
 Aux passants attroupés devant leur habitacle,  
 Ils disent, entends-les : – Empire à grand spectacle !  
 Le pape est engagé dans la troupe ; c'est bien,  
 Nous avons mieux ; le czar en est ; mais ce n'est rien,  
 Le czar n'est qu'un sergent, le pape n'est qu'un bonze !  
 Nous avons avec nous le bonhomme de bronze !  
 Nous sommes les neveux du grand Napoléon<sup>29</sup> !

La critique de l'instrumentalisation du Premier Empire est l'occasion de développer longuement cette métaphore foraine qui a une validité plus large. Le comique de l'assimilation burlesque est accentué par la virtuosité de sa mise en œuvre. L'expression qui l'introduit, « le cirque Beauharnais », mêle un nom commun de l'isotopie-image et un nom propre de l'isotopie littérale dans une configuration acceptable (il est habituel de désigner les cirques par le nom de la famille qui les tient) qui produit un référent fictif, mais non logiquement impossible comme c'est le cas dans la métaphore en général : effet comique. Localement encore, l'image amuse par sa surdétermination littérale : dans « Ils traînent sur Paris [...] / Des sabres qu'au besoin ils sauraient avaler », les sabres réels de l'armée motivent le choix du comparant, le choix d'un rôle forain adapté à la circonstance, celui d'avaleur de sabre. Plus généralement, l'image est comique comme vaste mise en scène<sup>30</sup> : le filage métaphorique s'efforce de trouver un rôle, dans la configuration-image, à toutes sortes de référents concrets, les hommes du coup d'État bien sûr, Napoléon I<sup>er</sup>, mais aussi le tzar et le pape, eux aussi membres de la troupe ; la métaphore filée s'anime, se narrativise, devient scène avec discours direct de personnages. Elle se prolonge et s'achève un peu plus loin dans le poème, dévoilant ultimement le rôle dévolu à Napoléon III, qui est après tout l'attraction principale du spectacle, – mais dans une simple subordonnée relative, tandis que la principale revient à l'objet qui a été l'occasion de toute la métaphore, Napoléon I<sup>er</sup>, pour l'installer par contraste avec le neveu dans un rôle dérisoirement subalterne :

La foule au bruit qu'ils font se culbute pour voir ;  
 Debout sur le tréteau qu'assiège une cohue  
 Qui rit, bâille, applaudit, tempête, siffle, hue,  
 Entouré de pasquins agitant leur grelot,  
 – Commencer par Homère et finir par Callot !  
 Épopée ! épopée ! oh ! quel dernier chapitre ! –  
 Près de Troplong paillasse et de Baroche pitre,  
 Devant cette baraque, abject et vil bazar

---

<sup>29</sup> *Ch*, V, 13, Massin VIII, p. 703-704.

<sup>30</sup> La nature théâtrale du procédé littéraire s'accorde ainsi avec la nature théâtrale du motif métaphorique utilisé : c'est cette belle réussite de Hugo, pleine de sens, qui est au cœur de « Tréteaux et châtiments », l'étude d'Anne Ubersfeld dont nous avons parlé ci-dessus.

Où Mandrin mal lavé se déguise en César,  
Riant, l'affreux bandit, dans sa moustache épaisse,  
Toi, spectre impérial, tu bats la grosse caisse<sup>31</sup> !

Au dernier degré de l'exagération, enfin, se trouvent les transformations métaphoriques les plus radicales : les métaphores animalisantes, par exemple, comme celle qui assimile les députés à une meute de chiens lâchée sur l'orateur, dans « Écrit le 17 juillet 1851 en descendant de la tribune », le poème IV, 6 des *Châtiments* :

Envieux, consumés de rages puérides,  
D'autant plus furieux qu'ils se sentent stériles,  
Ils mordent les talons de qui marche en avant.  
Ils sont humiliés d'aboyer, ne pouvant  
Jusqu'au rugissement hausser leur petitesse.  
Ils courent, c'est à qui gagnera de vitesse,  
La proie est là ! – hurlant et jappant à la fois,  
Lancés dans le sénat ainsi que dans un bois,  
Tous confondus, traitant, magistrat, soldat, prêtre,  
Meute autour du lion, chenil aux pieds du maître,  
Ils sont à qui les veut, du premier au dernier,  
Aujourd'hui Bonaparte et demain Changarnier !  
Ils couvrent de leur bave honneur, droit, république,  
La charte populaire et l'œuvre évangélique,  
Le progrès, ferme espoir des peuples désolés<sup>32</sup>.

Ici encore, le comique prend toute sa force grâce au filage de la métaphore, c'est-à-dire à la multiplication des points de contact analogiques entre le comparé et le comparant, – et non seulement des points de contact, mais des motivations. L'image de la meute rend compte à la fois, et souvent par plusieurs traits de l'image, de l'agressivité (« ils mordent », et dès le vers suivant les aboiements, et l'introduction d'une « proie »), de l'infériorité intellectuelle (ils n'atteignent que « les talons », voir aussi dès le vers suivant le contraste avec le lion) et de la supériorité numérique (« meute autour du lion ») des députés réactionnaires, de leur conservatisme (« de qui marche en avant ») et de leur soumission toujours acquise au despotisme (« chenil aux pieds du maître »). Solidement enracinée dans cette motivation multiple, c'est une image extrêmement vivante qui se déploie, grâce à une accumulation de verbes : la métaphore naît verbale, la précipitation de l'image dans des appositions nominales ne vient qu'ensuite. À peu près tous les verbes possibles pour décrire une meute écumante sont réunis (« ils mordent », « ils courent », « hurlant et jappant à la fois », « ils couvrent de leur bave ») ; ce n'est pas le moindre mérite comique d'une métaphore filée que ce systéma-

---

<sup>31</sup> *Ch*, V, 13, Massin VIII, p. 704.

<sup>32</sup> *Ch*, IV, 6, Massin VIII, p. 666.

tisme par lequel elle cherche à relier le plus d'aspects possible du comparé avec le plus d'aspects possible du comparant. Et, ce qui rend la métaphore piquante, le lecteur a conscience que les différents points de contact de l'assimilation sont diversement exagérés, et que certains d'entre eux, ceux qui ont suggéré l'image, sont presque littéralement vrais : en l'occurrence, les hurlements, aboiements et jappements des députés.

D'autres métaphores satiriques par animalisation dans notre corpus n'ont pas nécessairement ce filage et cette vie extraordinaire. Ce sont, par exemple, toutes les occurrences de l'image de la chouette ou du hibou pour ridiculiser l'hostilité des conservateurs à toute espèce de nouveauté. Au chapitre IV, I, 1 des *Misérables*, Hugo explique à propos de la révolution de Juillet : « les uns se précipitèrent vers elle avec enthousiasme et joie, les autres s'en détournèrent, chacun selon sa nature. Les princes de l'Europe, au premier moment, hiboux de cette aube, fermèrent les yeux, blessés et stupéfaits, et ne les rouvrirent que pour menacer<sup>33</sup> ». Au chapitre III, III, 3 du même roman, Hugo avait déjà donné des milieux ultras dans les premières années de la Restauration cette description satirique : « tout un petit monde nouveau et vieux, bouffon et triste, juvénile et sénile, se frottant les yeux ; rien ne ressemble au réveil comme le retour ; groupe qui regardait la France avec humeur et que la France regardait avec ironie ; de bons vieux hiboux marquis plein les rues<sup>34</sup> ». Ici l'image du hibou vient en quelque sorte remplacer et corriger l'image du réveil, qui était elle-même déjà comique, en particulier parce qu'elle emprunte le détour du détail concret, du geste métonymique (« se frottant les yeux »). Le réveil est ce moment où l'on réhabitue sa vision à une lumière d'abord éblouissante, et c'est bien l'éblouissement de la nouveauté qui frappe les ultras revenus d'émigration. Mais pouvait-on espérer que les ultras s'habituerait à cette lumière ? Hugo répond non en assimilant les marquis à des hiboux, à des êtres qui s'éveillent à la tombée du jour et dont l'horreur de la lumière est congénitale. Il y a donc là une mobilité de l'image, une façon de varier les métaphores autour du motif de l'éblouissement, qui est elle-même amusante. Enfin, en d'autres passages, la métaphore satirique du hibou n'est plus spécifiquement motivée par l'éblouissement et l'horreur de la lumière, mais simplement par l'appartenance de cet oiseau au monde de la nuit, qui symbolise le passé : « Un couvent en France, en plein midi du dix-neuvième siècle, c'est un collège de hiboux faisant face au jour<sup>35</sup> », écrit Hugo toujours dans *Les Misérables*, au chapitre II, VII, 3.

---

<sup>33</sup> *LM*, IV, I, 1, Massin XI, p. 598.

<sup>34</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 465.

<sup>35</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392.

Précisément dans ces passages des *Misérables* que nous venons de citer, il est une autre métaphore satirique par exagération caricaturale qui revient avec insistance : celle qui assimile les ultras, ces hommes du passé, à des revenants ou à des morts-vivants. Le chapitre III, III, 3 du roman, qui décrit les milieux légitimistes dans la pénombre desquels Marius a grandi, est intitulé « *Requiescant* » : cette reprise elliptique et adaptée d'une formule figée, le *requiescat in pace* des pierres tombales, permet d'annoncer plaisamment l'image des revenants. Sans doute aussi doit-on considérer que Hugo rénonce ce subjonctif latin pour son propre compte : sous l'annonce plaisante d'un motif métaphorique satirique, il faut prendre au sérieux la modalité injonctive, l'ordre et le souhait que ces hommes et leurs idées ne sortent plus de la tombe du passé. De façon amusante, la métaphore des revenants naît d'abord, au début de ce chapitre, du regard enfantin de Marius :

Il y avait dans le salon de madame de T. de vieilles nobles dames très vénérables qui s'appelaient Mathan, Noé, Lévis qu'on prononçait Lévi, Cambis qu'on prononçait Cambyse. Ces antiques visages et ces noms bibliques se mêlaient dans l'esprit de l'enfant à son ancien testament qu'il apprenait par cœur, et quand elles étaient là toutes, assises en cercle autour d'un feu mourant, à peine éclairées par une lampe voilée de vert, avec leurs profils sévères, leurs cheveux gris ou blancs, leurs longues robes d'un autre âge dont on ne distinguait que les couleurs lugubres, laissant tomber à de rares intervalles des paroles à la fois majestueuses et farouches, le petit Marius les considérait avec des yeux effarés, croyant voir, non des femmes, mais des patriarches et des mages, non des êtres réels, mais des fantômes<sup>36</sup>.

Passons sur le versant biblique de l'assimilation, résultat d'une plaisanterie onomastique de Hugo, et qui de façon piquante renvoie dans la plus ancienne histoire sainte ces monarchistes catholiques intransigeants ; c'est le versant spectral qui nous intéresse ici. La vision spectrale est attribuée au petit Marius ; il ne faut pas voir là un signe d'illusion, mais au contraire le signe d'une vérité, celle que révèle un regard naïf, non offusqué par l'habitude. Après ce paragraphe, le motif des revenants s'éclipse pendant les quelques pages qui décrivent le salon de madame de T. ; on le voit parfois reparaître fugitivement, comme lorsque Hugo évoque « toutes sortes de raffinements involontaires qui étaient l'ancien régime même, enterré, mais vivant<sup>37</sup> ». Mais en conclusion de la description du salon vient ce paragraphe où Hugo reprend la métaphore déjà ébauchée et lui donne son plein développement :

Tout était harmonieux ; rien ne vivait trop ; la parole était à peine un souffle ; le journal, d'accord avec le salon, semblait un papyrus. Il y avait des jeunes gens, mais ils étaient un peu morts. Dans l'antichambre, les livrées étaient vieillottes. Ces personnages, complètement passés, étaient servis par des domestiques du même genre. Tout cela avait l'air d'avoir vécu il y a longtemps, et de s'obstiner contre le sépulcre. Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire ; *être en bonne odeur*, était

---

<sup>36</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 462.

<sup>37</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 464.

la question. Il y avait en effet des aromates dans les opinions de ces groupes vénérables, et leurs idées sentaient le vétyver. C'était un monde momie. Les maîtres étaient embaumés, les valets étaient empaillés<sup>38</sup>.

De nouveau le comique tient à la façon dont une métaphore assez simplement motivée (*vouloir vivre comme par le passé* devient par exagération métaphorique *être mort-vivant*) multiplie les points de contact ingénieux et fantaisistes entre le comparant et le comparé, souvent ici à travers de véritables jeux de mot. Le premier point de contact s'établit entre l'image et un trait du comparé, l'apathie du salon, qui n'est tout au plus qu'une conséquence accessoire de la motivation profonde (*vouloir vivre comme par le passé*) : « rien ne vivait trop », « il y avait des jeunes gens, mais ils étaient un peu morts ». L'humour procède d'associations non pertinentes de mots : des adverbes de degré (*trop, un peu*) avec des expressions verbales (*vivre, être mort*) qui prises en leur sens propre ne les admettent pas. Ces appariements non pertinents font prendre aux deux expressions un sens figuré tout à fait lexicalisé : *être vivant* au sens d'« avoir de l'animation », *être mort* au sens de « manquer d'animation ». Mais ces expressions sont prises en même temps dans le réseau métaphorique du « monde momie » : est ainsi ravivée une métaphore qui s'était affaiblie et figée en sens figuré lexicalisé. Plus loin, la métaphore filée récupère cruellement le vocabulaire même de ces ultras : des termes dans lesquels ils formulent leur opinion politique (« Conserver, Conservation, Conservateur, c'était là à peu près tout le dictionnaire ») mais qui se trouvent aussi avoir une place de choix dans le vocabulaire mortuaire ; l'expression figurée *être en bonne odeur*, autre idéal des ultras, dont le sens métaphorique originel est réactivé (à l'origine *l'odeur de sainteté* est la bonne odeur miraculeuse du corps de certains saints après leur mort). Ces deux récupérations motivent de façon comique une spécification de la métaphore, qui sert de pointe et de point d'orgue au paragraphe satirique : l'image de l'embaumement, qu'annonçait en amont le journal papyrus. Plus loin dans le même chapitre, Hugo évoquera encore « les revenus et les revenants<sup>39</sup> », tirant prétexte de la commune origine verbale des deux substantifs pour assimiler les nobles rentrés d'exil à des morts revenus de la tombe.

### **La logique du décalage**

La logique du décalage consiste à rechercher un comparant qui, tout en partageant avec le comparé le trait que l'on veut ridiculiser, appartienne à un domaine tellement autre que le

---

<sup>38</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 464.

<sup>39</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 465.

rapprochement, par son incongruité, suscitera le rire<sup>40</sup>. Nous avons déjà dit que l'exagération parvenait souvent, à sa façon, au décalage (c'est d'ailleurs par ordre de décalage croissant que nous avons présenté ci-dessus les métaphores satiriques par exagération) ; en revanche, la logique du décalage ne saurait être ramenée à celle de l'exagération.

On peut considérer comme relevant d'un degré zéro du décalage certaines métaphores satiriques qui résultent de la personnification, qui traduisent le défaut tourné en dérision dans des traits humains. Ainsi dans *Napoléon le Petit* Hugo met-il plaisamment en scène le contraste entre deux institutions du nouveau régime, le conseil d'État et le corps législatif, l'un nommé par Napoléon III et ayant des prérogatives considérables, l'autre élu par le peuple et n'ayant presque aucun pouvoir :

Il y a aussi le conseil d'État et le corps législatif ; le conseil d'État joyeux, payé, joufflu, rose, gras, frais, l'œil vif, l'oreille rouge, le verbe haut, l'épée au côté, du ventre, brodé en or ; le corps législatif, pâle, maigre, triste, brodé en argent. Le conseil d'État va, vient, entre, sort, revient, règle, dispose, décide, tranche, jordonne, voit face à face Louis-Napoléon. Le corps législatif marche sur la pointe du pied, roule son chapeau dans ses mains, met le doigt sur sa bouche, sourit humblement, s'assied sur le coin de sa chaise, et ne parle que quand on l'interroge. Ses paroles étant naturellement obscènes, défense aux journaux d'y faire la moindre allusion. Le corps législatif vote les lois et l'impôt, article 39, et quand, croyant avoir besoin d'un renseignement, d'un détail, d'un chiffre, d'un éclaircissement, il se présente chapeau bas à la porte des ministères pour parler aux ministres, l'huissier l'attend dans l'antichambre et lui donne, en éclatant de rire, une chiquenaude sur le nez. Tels sont les droits du corps législatif<sup>41</sup>.

La métaphore adopte ici la forme du portrait à charge, tel qu'on en trouve dans les *Caractères* d'un La Bruyère ; et le contraste de l'homme gras et de l'homme maigre rappelle d'ailleurs assez précisément un double portrait fameux de La Bruyère, celui de Giton et de Phédon<sup>42</sup>. Ici

---

<sup>40</sup> « Dans le pamphlet, la valeur spécifiquement polémique de l'analogie est proportionnelle à la rigueur au moins apparente des relations entre les éléments mais aussi au déplacement paradoxal d'un champ à un autre ; ce déplacement répond souvent à une intention satirique (de dévalorisation) et produit un effet d'ironie qui s'additionne à la charge persuasive elle-même [...] l'effet satirique est dans le choix incongru du comparant qui renforce la véracité du rapprochement même. » Marc Angenot, *La Parole pamphlétaire*, p. 198-199.

<sup>41</sup> *N le P*, II, 3, Massin VIII, p. 433-434.

<sup>42</sup> « Giton a le teint frais, le visage plein et les joues pendantes, l'œil fixe et assuré, les épaules larges, l'estomac haut, la démarche ferme et délibérée. Il parle avec confiance ; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. [...] Il est riche. / Phédon a les yeux creux, le teint échauffé, le corps sec et le visage maigre ; il dort peu, et d'un sommeil fort léger [...] Il est superstitieux, scrupuleux, timide. Il marche doucement et légèrement, il semble craindre de fouler la terre ; il marche les yeux baissés, et il n'ose les lever sur ceux qui passent [...] Il est pauvre » (*Les Caractères*, « Des biens de fortune », 83). Mais ce contraste de l'homme gras et de l'homme maigre est un ressort auquel l'art du portrait satirique a souvent recours : voir, pour un autre exemple, le double portrait de M. de Sanréal et du comte Ludwig Roller dans *Lucien Leuwen* de Stendhal (« Ce couple formait un contraste burlesque. Sanréal, quoique fort jeune, était énorme, haut en couleur, n'avait pas cinq pieds de haut, et portait d'énormes favoris d'un blond hasardé. Ludwig Roller, long, blême, malheureux, avait l'air d'un moine mendiant qui a déplu à son supérieur », Paris, Gallimard, « Folio classique », 2002, p. 359-360).

comme chez La Bruyère, le double portrait suit une progression qui va de la peinture physique et vestimentaire à la description du comportement. Mais Hugo a choisi de faire alterner, d'entrelacer les deux portraits, ce qui à la fois rend immédiat le contraste entre chaque étape des deux descriptions, et souligne la progression de l'une à l'autre de ces étapes. C'est ainsi le déploiement même de la métaphore qui est mis en valeur, avec une efficacité comique certaine : le lecteur voit deux types bouffons se dessiner peu à peu et prendre vie, d'abord dans une accumulation d'attributs, dont les premiers (« joyeux, payé ») sont encore indécis entre littéralité et métaphore, et dont les suivants, physiques (« joufflu, rose, gras, frais ») puis vestimentaires (« brodé en or »), adjectivaux puis nominaux (« l'œil vif, l'oreille rouge, le verbe haut, l'épée au côté, du ventre »), construisent une caricature de plus en plus précise, concrète et fantaisiste ; puis une accumulation de verbes met ces deux types bouffons en mouvement, et voici que de petites scènes comiques se déroulent, dans lesquelles il entre des ingrédients réels et littéraires (« l'huissier l'attend dans l'antichambre et lui donne, en éclatant de rire, une chiquenaude sur le nez »). Une fois de plus, la fantaisie passe par une descente dans le concret, une prolifération des détails au-delà des limites strictes de la motivation et une ouverture à la vie, une exploitation des possibilités dynamiques de l'image. On voit comme la personnification, ce principe métaphorique minimal, aux fruits souvent incolores et abstraits, peut produire comme ici des images riches, truculentes et colorées : procédé de caricature au potentiel satirique considérable.

On retrouve la même logique de personnification satirique, et de nouveau jouant sur l'alternance et le contraste, plus loin dans le pamphlet lorsque Hugo épingle le militarisme et le cléricalisme du régime de Napoléon III : « Le coup d'État va à la messe, rosse les pékins, lit son bréviaire, embrasse Catin, dit son chapelet, vide les pots et fait ses pâques<sup>43</sup> ». Ce premier état bref de la métaphore se résume à une mise en action par des verbes, avec des expressions verbales qui sont des stéréotypes quasi lexicaux ; la recherche de l'antithèse entre les deux aspects contradictoires du régime est soutenue, comme souvent chez Hugo, par une recherche concomitante de l'analogie : entre « vide les pots » et « fait ses pâques », il y a à la fois équivalence rythmique, parallélisme grammatical, ressemblance lointaine et malicieuse de situation. Quelques lignes plus loin, à propos du 15 août institué fête nationale, Hugo développe la fiction fantasque des « deux masques du dictateur », qui fait suite au titre du chapitre, « Les Deux Profils de M. Bonaparte » :

---

<sup>43</sup> *N le P*, II, 10, Massin VIII, p. 444.

Le *Moniteur* déclare un beau matin qu'il n'y aura plus désormais qu'une fête nationale, le 15 août. Sur ce, commentaire officiel ; les deux masques du dictateur se mettent à parler. – Le 15 août, dit la bouche-Ratapoil, jour de la Saint-Napoléon ! – Le 15 août, dit la bouche-Tartuffe, fête de la Sainte-Vierge ! D'un côté le Deux Décembre enfle ses joues, grossit sa voix, tire son grand sabre et s'écrie : sacrebleu, grognards ! fêtons Napoléon-le-Grand ! de l'autre il baisse les yeux, fait le signe de la croix et marmotte : mes très chers frères, adorons le sacré cœur de Marie<sup>44</sup> !

On voit ce que ce dernier état plus développé de la personnification militaire et cléricale a gagné par rapport à l'état précédent. Le motif militaire et le motif clérical, dissociés au moins dans les trois premières phrases, ont donné naissance à deux personnages fictifs distincts dont la mise en contraste rappelle celle du corps législatif et du conseil d'État ; mais ces deux personnages, « les deux masques du dictateur », « la bouche-Ratapoil » et « la bouche-Tartuffe », ont quelque chose d'irréel dans le bouffon (des marionnettes vivantes) comparés à l'homme gras et à l'homme maigre, à peu près réalistes : le rapprochement hugolien du fantastique et du fantasque – « qui n'est autre que le fantastique riant<sup>45</sup> », nous dit Hugo dans « *Promontorium Somnii* » – prend ici tout son sens. D'autre part, la fantaisie tire une fois de plus la métaphore vers la scène : les verbes d'action construisent une saynète unifiée, que couronne la prise de parole au discours direct des personnifications devenues personnages.

Deux ressorts contribuent particulièrement à ce comique du décalage. Puisqu'il s'agit de faire rire par l'incongruité de l'assimilation, Hugo peut jouer d'une part sur l'inattendu, l'originalité et donc la précision du comparant ; d'autre part, sur l'étroitesse de l'assise motivationnelle de la métaphore.

Plus le comparant est précis, particulier, plus la métaphore est inattendue et originale ; et, dans les cas où elle cherche à faire rire, plus l'effet d'incongruité est grand. Hugo recherche volontiers pour comparants les réalités les plus particulières, les plus singulières. Ces réalités appartiennent souvent à un réservoir culturel partagé avec le lecteur, réservoir de références tantôt historiques, tantôt culturelles : dans *Napoléon le Petit*, à l'intersection du militarisme et du cléricalisme que Hugo reproche au nouveau régime, naît plaisamment la métaphore des croisades, surdéterminée par cette terreur de la « jacquerie » dont joue Louis-Napoléon

---

<sup>44</sup> *N le P*, II, 10, Massin VIII, p. 444-445. Ratapoil est un type créé par Daumier dans plusieurs caricatures du *Charivari* entre mars 1850 et décembre 1851 : « Partisan du militarisme, et particulièrement du césarisme napoléonien », définira le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* de Larousse en 1875 (Nîmes, C. Lacour, « Rediviva », 1991, p. 721). C'est donc l'un des motifs qui passent du dessin satirique à la poésie hugolienne, comme le signale Jean Gaudon dans *Le Temps de la contemplation*, p. 166 ; à la même page, il juge que « la double image du Corps législatif et du Conseil d'État est un véritable Daumier ».

<sup>45</sup> « *PS* », Massin XII, p. 456 – déjà cité ci-dessus p. 559.

Bonaparte et à laquelle le motif des croisades fait une heureuse antithèse (heureuse parce que, comme plus haut, elle est soutenue par une certaine analogie, entre deux stéréotypes culturels médiévaux) :

Le coup d'État va à la messe, rosse les pékins, lit son bréviaire, embrasse Catin, dit son chapelet, vide les pots et fait ses pâques. Le coup d'État affirme, ce qui est douteux, que nous sommes revenus à l'époque des jacqueries ; ce qui est certain, c'est qu'il nous ramène au temps des croisades. César se croise pour le pape. *Diex el volt*. L'Élysée a la foi du templier, et la soif aussi<sup>46</sup>.

Une fois introduite, l'image se prolonge dans des procédés comiques spécifiques, tels que le recours à la citation (« *Diex el volt* ») pour appuyer une métaphore<sup>47</sup>, ou encore la récupération plus ou moins acrobatique d'expressions stéréotypées : la *soif de templier* peut représenter le militarisme, dans un dernier état de l'antithèse militarisme / cléricisme qui tient du calembour (proximité phonique de *foi* et de *soif*), parce que le motif du vin a été attaché dès le début au thème militaire, selon le cliché du soudard aviné.

Le motif singulier peut être emprunté à l'histoire, mais aussi à la littérature. La situation française sous Napoléon III est rapprochée de l'histoire matricielle bien connue des *Mille et Une Nuits* : « Paris n'est plus Paris, c'est Bagdad, avec un Giafar qui s'appelle Persigny et une Schéhérazade qui risque d'avoir le cou coupé tous les matins et qui s'appelle le *Constitutionnel*<sup>48</sup> » (avec de nouveau une surdétermination, ici celle d'une série de métaphores orientales, dans les lignes qui précèdent, pour dire le despotisme de Louis-Napoléon Bonaparte<sup>49</sup>). Ou encore, la vacuité des fonctions prétendues du sénat appelle une citation de Regnard qui devient métaphorique de cette vacuité : « Que faites-vous dans ce pays ? demande-t-on au sénat. – Nous sommes chargés de garder les libertés publiques. – Qu'est-ce que tu fais dans cette ville ? demande Pierrot à Arlequin. – Je suis chargé, dit Arlequin, de peigner le cheval de bronze<sup>50</sup> ».

Plus rarement enfin, mais avec une originalité et donc un effet comique encore plus grands, le comparant est une réalité singulière qui appartient non pas à un réservoir culturel commun, mais au registre du petit fait obscur que le temps aurait englouti si Hugo ne l'avait fait survivre, le jugeant digne de devenir type satirique. On trouve ainsi dans *William Shakespeare*, parmi les images qui ridiculisent « l'école sobre », cette métaphore unique en

---

<sup>46</sup> *N le P*, II, 10, Massin VIII, p. 444.

<sup>47</sup> Voir sur la métaphorisation des citations notre chapitre 14 p. 816-832.

<sup>48</sup> *N le P*, II, 8, Massin VIII, p. 440.

<sup>49</sup> Nous avons cité ces métaphores orientales au chapitre 9 p. 503.

<sup>50</sup> *N le P*, II, 2, Massin VIII, p. 433. Sur cette citation métaphorisée, voir encore le chapitre 14 p. 818.

son genre : « Un vrai critique de l'école sobre, c'est ce concierge d'un jardin qui, à cette question : Avez-vous des rossignols dans vos arbres ? répondait : Ah ! ne m'en parlez pas, pendant tout le mois de mai, ces vilaines bêtes ne font que gueuler<sup>51</sup> ». Rien ne dit d'ailleurs que ce concierge n'ait pas été inventé pour les besoins de la cause ; mais il est donné pour un existant singulier, et par là devient le comparant d'une métaphore satirique particulièrement réussie.

Pour maximiser l'éloignement entre le comparant et le comparé, et donc l'incongruité de l'assimilation, on peut aussi, tout simplement, asseoir la métaphore sur un socle de motivation étroit ; ou encore, donner pour fondement à la métaphore des propriétés non pas essentielles ou centrales, mais accidentelles ou périphériques, des choses rapprochées. Ainsi, dans « Apothéose », le poème III, 1 des *Châtiments*, l'ascension de Louis-Napoléon Bonaparte d'un échelon à un autre des ressources financières inspire à Hugo l'image du saltimbanque : « On n'avait pas dix sous, on emprunte cinq livres. / Maintenant, remarquons l'échelle, s'il vous plaît. / De l'écu de cinq francs on s'élève au billet / Signé Garat ; bravo ! puis du billet de banque / On grimpe au million, rapide saltimbanque<sup>52</sup> ». La métaphore s'appuie sur une propriété commune extrêmement abstraite, le mouvement suivant une gradation : mouvement désincarné, gradation numérique dans le domaine financier, mouvement physique et gradation spatiale verticale du côté du saltimbanque. La motivation est étroite, et n'étaye nullement le report sur Bonaparte de l'axiologie négative associée au saltimbanque, puisque cette axiologie n'est pas fondée sur les talents d'escalade du saltimbanque, qui ne sont qu'une partie limitée de ses traits définitoires. Ainsi encore, dans *Napoléon le Petit*, Hugo se moque de la Constitution du nouveau régime, qui lui paraît reprendre sans originalité les institutions du Premier Empire, en l'assimilant à un vieux mobilier qu'on aurait restauré :

Si, des questions financières, on passe aux institutions politiques, oh ! là, les néo-bonapartistes s'épanouissent, là sont les créations ! Quelles créations, bon Dieu ! Une constitution style Ravrio, nous venons de la contempler, ornée de palmettes et de cous de cygne, apportée à l'Élysée avec de vieux fauteuils dans les voitures du garde-meuble ; le sénat-conservateur recousu et redoré, le conseil d'État de 1806 retapé et rebordé de quelques galons neufs ; le vieux corps législatif rajusté, recloué et repeint, avec Lainé de moins et Morny de plus ! pour liberté de presse, le bureau de l'esprit public ; pour liberté individuelle, le ministère de la police. Toutes ces « institutions » – nous les avons passées en revue – ne sont autre chose que l'ancien meuble de salon de l'empire. Battez, épous-

---

<sup>51</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 238.

<sup>52</sup> *Ch*, III, 1, Massin VIII, p. 629.

setez, ôtez les toiles d'araignée, éclaboussez le tout de taches de sang français, et vous avez l'établissement de 1852. Ce bric-à-brac gouverne la France<sup>53</sup>.

L'assimilation est motivée non pas par une ressemblance essentielle entre les institutions et le mobilier empire, mais par une propriété étroite et accidentelle : par une action, /*rénover pour remettre en usage*/, dont ces institutions ont été l'objet, et qui d'autre part a cours de façon topique dans le domaine du mobilier, par ailleurs radicalement étranger au domaine des institutions. Mais à cette motivation analogique faible s'ajoute une surdétermination littérale : s'il n'existe aucune ressemblance essentielle entre des institutions politique et un mobilier, en revanche il se trouve qu'il existe dans le domaine du mobilier un style Empire ; la métaphore lointaine et fantaisiste des institutions mobilier rénové sera donc encore plus drôle si l'on décrit ces institutions comme du mobilier Empire, – sans qu'il y ait d'analogie exploitée entre les qualités particulières du style Empire et les caractéristiques des institutions critiquées. Faiblement motivé mais littéralement surdéterminé, le rapprochement est à la fois incongru et, sous un autre rapport, *bienvenu, bien vu*. La mise en œuvre de la métaphore associe tout de suite ces deux qualités : les premières mises en contact entre isotopie littérale et isotopie métaphorique – « une constitution style Ravrio », « ornée de palmettes et de cous de cygne » – sont à la fois hors-motivation et conséquences de la surdétermination. La raison d'être analogique de la métaphore, le sème /*rénovation*/, ne s'exprime qu'ensuite ; mais même alors, et jusqu'au bout, Hugo se plaît à décliner le vocabulaire le plus concret de la rénovation *du mobilier*, ce qui lui permet de rester délicieusement à la lisière du hors-motivation (« le sénat-conservateur recousu et redoré, le conseil d'État de 1806 retapé et rebordé de quelques galons neufs », « battez, époussetez, ôtez les toiles d'araignée »).

Même mélange d'incongruité et de surdétermination dans une métaphore satirique des *Misérables* qui se moque du clientélisme entre évêques protecteurs et jeunes prêtres ambitieux : « En avançant eux-mêmes, [ces évêques] font progresser leurs satellites ; c'est tout un système solaire en marche. Leur rayonnement empourpre leur suite<sup>54</sup> ». La motivation de la métaphore n'est pas une ressemblance centrale, essentielle, entre les astres et les membres du clergé, mais une ressemblance périphérique et d'ailleurs assez abstraite : le regroupement satellitaire. Motivation faible, donc, à laquelle s'ajoute une surdétermination littérale dans la dernière phrase : « empourpre » est littéralement vrai, puisqu'un prêtre ambitieux aspire à la pourpre cardinalice.

---

<sup>53</sup> *N le P*, II, 9, Massin VIII, p. 442.

<sup>54</sup> *LM*, I, 1, 12, Massin XI, p. 87.

Enfin, dans sa recherche de l'incongruité, Hugo utilise une technique métaphorique qu'on pourrait appeler l'image composite : il amalgame plusieurs métaphores indépendantes – c'est-à-dire des assimilations distinctes, opérant chacune son association d'un comparant et d'un comparé selon une ou des motivations qui lui sont propres – en une seule description métaphorique d'une réalité qu'en l'occurrence il veut dépeindre comme grotesque. On en trouve un parfait exemple dans « La Reculade », le poème VII, 2 des *Châtiments*, dans lequel Hugo critique le manque d'audace militaire de Napoléon III : « Donc l'épopée échoue avant qu'elle commence ! / Annibal a pris un calmant<sup>55</sup> ». L'image composite, on le voit, est facilement substitutive *du point de vue de la syntaxe*<sup>56</sup> : elle ne passe pas par la connexion syntaxique d'une isotopie littérale et d'une isotopie métaphorique, mais par la connexion de deux isotopies métaphoriques distinctes (*Annibal* et *prendre un calmant*), dont l'interaction avec l'isotopie littérale est purement contextuelle (donc déduite d'un calcul de pertinence). Par ailleurs, cet exemple est intéressant par la combinaison qu'il opère des deux procédures de décalage inverses que sont le burlesque (traitement bas d'une réalité noble) et l'héroï-comique (traitement noble d'une réalité basse)<sup>57</sup>. La satire métaphorique recourt volontiers au burlesque (c'est d'un certain burlesque que relève l'assimilation des institutions nouvelles à un mobilier empire rénové), tandis que l'héroï-comique est comme on le verra plutôt l'apanage de l'ironie métaphorique (mais pas exclusivement : il y a quelque chose d'héroï-comique dans l'assimilation du clergé ambitieux à un système solaire en marche). Ici cependant, le burlesque est rendu possible par l'héroï-comique : on confère ironiquement à Napoléon III la dignité d'Annibal (héroï-comique), pour ensuite dégrader satiriquement cette dignité par l'image du calmant (burlesque). Nous verrons plus loin dans ce chapitre<sup>58</sup> d'autres exemples assez différents d'images composites : ils sutureront non pas une métaphore ironique et une métaphore satirique, mais une métaphore satirique ou ironique et une métaphore sérieuse.

---

<sup>55</sup> *Ch*, VII, 2, IV, Massin VIII, p. 742.

<sup>56</sup> Sur la différence entre *conception substitutive* de la métaphore et métaphore *substitutive du point de vue de la syntaxe*, voir notre introduction p. 20-21.

<sup>57</sup> Je cherche ici à préciser l'analyse que Matthieu Liouville donne de cette métaphore dans *Les Rires de la poésie romantique*, p. 303.

<sup>58</sup> Section « Des métaphores bipolaires », p. 604 sqq.

## L'ironie métaphorique

L'ironie consiste à affirmer quelque chose qu'on estime absurde, voire scandaleux, et à faire comprendre en l'affirmant qu'on l'estime absurde ou scandaleux. Elle a été longtemps conçue comme un trope, c'est-à-dire comme un phénomène de changement de sens, un énoncé prenant dans un certain contexte une signification autre que son sens littéral. L'énoncé ironique était censé prendre, par son contexte, un sens opposé à son sens littéral, changement de sens qui n'était qu'un moyen pour le locuteur de dire sa vraie pensée. Mais dans un article qui a fait date<sup>59</sup>, Dan Sperber et Deirdre Wilson ont remis en cause cette conception de l'ironie comme trope, et ont mis en lumière du même coup le caractère citationnel et polyphonique de l'ironie. L'énonciateur ironique, ont-ils montré, ne cherche pas tant à affirmer ce qu'il pense, qu'à exhiber un énoncé qu'il ne prend pas à son compte et veut au contraire mettre à distance. La différence entre l'énonciation ironique et l'énonciation non ironique correspond à la différence entre la mention et l'emploi : l'énoncé ironique est mentionné, l'ironie est un régime de parole proche du discours rapporté ; si sa conséquence peut être de faire connaître à l'interlocuteur la vraie pensée du locuteur, c'est de façon très indirecte. C'est cette conception de l'ironie comme mention que nous reprendrons ici, avec une petite précision apportée par Alain Berrendonner<sup>60</sup> : à la différence du discours rapporté, l'ironie ne donne pas l'énoncé comme ayant été antérieurement prononcé (sauf dans certains cas très particuliers qui basculent dans la parodie au sens restreint), elle en est l'énonciation originale et immédiatement distanciée. Il y a bien quelque chose de la parodie dans l'ironie : elle est la plupart du temps, comme on le verra, la traduction parodique d'un point de vue plutôt que la parodie d'un discours.

On peut compléter cette première caractérisation de l'ironie en dégagant son caractère de stratégie argumentative. Le locuteur ironique présente comme vrai, sensé ou légitime quelque chose qu'il croit faux, absurde ou scandaleux, et il fait le pari que ce caractère de fausseté, d'absurdité ou de scandale sera de soi-même suffisamment manifeste pour que son interlocuteur comprenne qu'il n'adhère pas à son énoncé mais cherche au contraire à en exhiber l'invalidité. Si en effet l'interlocuteur le comprend, si l'ironie fonctionne, c'est que

---

<sup>59</sup> « Les ironies comme mentions », *Poétique*, n°36, novembre 1978.

<sup>60</sup> « De l'ironie », chapitre 5 d'*Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 175-239. Berrendonner explique p. 215 pourquoi selon lui « Sperber et Wilson [...] assimilent un peu trop rapidement [l'énonciation E<sub>0</sub>, c'est-à-dire l'énonciation-source de l'énoncé dont l'ironie est une sorte de mention] à une énonciation "antérieure" ou "implicite" ».

l'invalidité est patente : l'*épreuve* et la *preuve* en sont faites. L'ironie apparaît bien, de ce fait, comme une stratégie argumentative, une stratégie d'autant plus habile que la vérité semble avoir parlé d'elle-même. Ce n'est pas à dire, bien sûr, que le locuteur n'aide pas tant soit peu la vérité à parler d'elle-même. L'énoncé est invalide parce qu'il contredit la réalité ou parce qu'il est vis-à-vis d'elle dans un certain décalage : le locuteur s'arrange souvent pour manifester cette contradiction ou ce décalage, pour en expliciter tous les éléments, même s'il peut très bien laisser la tension jouer entre le texte et le contexte. D'autres indices encore sont possibles, en particulier l'expression de l'intensité.

Nous étudierons donc ici, dans un premier temps, le rôle que joue la métaphore chez Hugo dans cette procédure de dérision et de disqualification si particulière qu'est l'ironie. Dans un second temps, nous examinerons les relations qui s'établissent entre l'ironie et la satire : elles s'opposent l'une à l'autre comme la moquerie *intérieure* à la moquerie *extérieure*, mais certaines métaphores hugoliennes trouvent des chemins de l'une à l'autre.

### ***Imputer des métaphores aberrantes / traduire l'aberrant en métaphores***

L'ironie étant formellement la mention parodique d'un discours, elle sert d'abord (antériorité logique) à ridiculiser des opinions, des raisonnements, des manières de penser, toutes choses qui sont essentiellement discursives (ou disons pré-discursives, pour respecter le caractère incomplètement linguistique de la pensée encore non énoncée). C'est, comme on le verra plus loin, indirectement, par dérivation à partir de cet usage logiquement premier, que l'ironie permet aussi à Hugo de s'attaquer à des actions, des comportements ou des décisions. Or, le constat s'impose que l'ironie hugolienne est très souvent métaphorique. Hugo trouve donc dans la métaphore un instrument commode, certes pour *caricaturer* de l'intérieur une pensée, mais plus profondément, pour *rendre compte* d'une pensée, sans doute parce qu'il sent vivement ce que Lakoff et Johnson ont explicité : que notre pensée même est presque continuellement métaphorique<sup>61</sup>. Il en découle ce fait particulier que Hugo ne se donne *pas complètement* pour l'auteur de ses métaphores ironiques : elles sont l'expression adéquate du point de vue d'un adversaire, et il en laisse à cet adversaire la responsabilité. Il y a là, évidemment, le même phénomène de ventriloquie que nous avons déjà vu à l'œuvre dans certaines stratégies argumentatives analogiques<sup>62</sup> : si dans une certaine mesure Hugo met au jour dans ses méta-

---

<sup>61</sup> *Metaphors We Live By* [1980], traduit en français, sous le titre *Les Métaphores dans la vie ordinaire*, par Michel Defornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle, Paris, Éditions de Minuit, 1985.

<sup>62</sup> Voir notre chapitre 8 p. 468-481.

phores ironiques des schèmes de pensée critiquables, dans une large mesure aussi il intervient, déforme pour caricaturer, place ses images comme autant de mines qui feront que le discours de l'adversaire s'autodétruira.

Ce principe général – l'attribution de la métaphore ironique à un adversaire, sa fonction d'expression et de caractérisation d'une pensée qui n'est pas celle de Hugo – étant posé, il devient intéressant de le ramifier, de lui distinguer des degrés ou des modalités de validité, pour rendre compte de la variété de l'ironie métaphorique hugolienne. Deux critères, celui de la source de l'énonciation et celui du choix du comparant, permettent d'échelonner les métaphores ironiques entre deux pôles extrêmes : la métaphore est présentée comme *partie intégrante du discours* de l'adversaire ; ou bien elle reste en partie le fait de l'énonciateur hugolien, comme procédé de *traduction du point de vue* de l'adversaire.

#### **a) La source de l'énonciation : voix et parole**

Quand on analyse l'ironie comme un fait de mention, on lui attribue généralement un caractère citationnel, un caractère de discours rapporté. Dans le cas qui nous intéresse, celui de l'ironie métaphorique chez Hugo, l'énonciateur hugolien retranscrirait – soit en faisant entendre la *voix d'autrui* (discours direct), soit en la relayant de *sa propre voix* (discours indirect) – une *parole d'autrui*, parole truffée de métaphores dont la signification aberrante, grotesque ou révoltante suffirait à la disqualifier. Cette caractérisation nous semble d'une exactitude variable : pas toujours la plus précise et la plus intéressante pour décrire la façon dont ces métaphores ironiques – aberrantes, grotesques ou révoltantes – sont renvoyées à l'adversaire.

L'ironie métaphorique a bien dans certains cas, de façon très stricte, ce caractère de discours rapporté : ce sont les cas de franches sermocinations ou prosopopées, les cas où la métaphore apparaît dans un discours direct qu'elle sert à rendre ridicule<sup>63</sup>. Ainsi, dans « Quelques mots à un autre », Hugo fait parler « la colère bouffonne » de ses détracteurs classiques :

« Que veulent ces affreux novateurs ? ça, des vers !  
Devant leurs livres noirs, la nuit, dans l'ombre ouverts,  
Les lectrices ont peur au fond de leurs alcôves.  
Le Pinde entend rugir leurs rimes bêtes fauves  
Et frémit. Par leur faute aujourd'hui tout est mort ;  
L'alexandrin saisit la césure, et la mord ;

---

<sup>63</sup> Pour Catherine Fromilhague, ces cas relèvent bien de l'ironie, de ce qu'elle appelle « l'ironie citationnelle » : elle donne pour exemple un assez long passage de discours direct ironique chez Chateaubriand (*Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, 2007, p. 109-110).

Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge,  
 Au beau milieu du vers l'enjambement patauge ;  
 Que va-t-on devenir ? Richelet s'obscurcit.  
 Il faut à toute chose un *Magister dixit*.  
 Revenons à la règle, et sortons de l'opprobre ;  
 L'Hippocrène est de l'eau ; donc le beau, c'est le sobre. »<sup>64</sup>

La parole et la voix sont celles des détracteurs classiques : la métaphore ne saurait être davantage attribuée à un ennemi que l'on fait parler, exhibée comme expression grotesque de son point de vue absurde. Ici en particulier, on a pour certaines métaphores (« Comme le sanglier dans l'herbe et dans la sauge, / Au beau milieu du vers l'enjambement patauge ») un intéressant basculement d'un fonctionnement satirique (caricaturant les référents du discours, fonctionnement voulu par le locuteur) à un fonctionnement ironique (caricaturant le locuteur lui-même). Ce basculement, c'est surtout le choix du comparant qui est censé le provoquer : le comparant doit offrir, plutôt qu'un dévoilement du ridicule des choses, une manière de voir les choses elle-même ridicule, – ici d'ailleurs l'ancrage des images dans une *vision*, une vision effarée, est explicite dans les vers qui précèdent : « Vous regardez mes vers, pourvus d'ongles et d'ailes, / [...] Vous en voyez sortir de sinistres éclairs<sup>65</sup> ». L'imagerie utilisée pour provoquer ce basculement subtil et radical est celle des bêtes sauvages (« leurs rimes bêtes fauves », le sanglier, la peur des lectrices au fond de leurs alcôves) : le décalage et l'exagération par rapport au comparé, aux rimes et au vers, sont poussés trop loin, c'est ce forçage qui entraîne le basculement (question de dosage et d'équilibre, en somme). Mais tout bien considéré, l'image du sanglier fonctionne tout de même assez bien comme satire de l'enjambement, et l'on ne peut que conclure à la versatilité, à l'instabilité de certaines images ridicules : il tient à peu de choses (la mise entre guillemets, l'assignation à un locuteur explicitement désigné comme adversaire) qu'elles prennent une valeur satirique ou au contraire ironique. Bien sûr ce n'est pas le cas de toutes : le ridicule ne peut porter que sur le locuteur avec une métaphore comme « Richelet s'obscurcit », qui reprend le *topos* cataclysmique du soleil assombri<sup>66</sup>, mais en donnant le rôle du soleil à un dictionnaire emblématique du classicisme : auto-disqualification par disproportion héroï-comique. La démarche parodique va jusqu'à prêter à l'adversaire un raisonnement analogique bouffon (« L'Hippocrène est de l'eau ; donc le beau, c'est le

---

<sup>64</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106-107.

<sup>65</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106.

<sup>66</sup> Motif qu'on trouve à la fois dans la littérature gréco-latine sur l'histoire romaine – c'est un présage funeste qui souvent annonce la mort de César ou la suit (Tibulle, II, 5, v. 75-76 ; Virgile, *Géorgiques*, I, v. 466-468 ; Ovide, *Métamorphoses*, XV, v. 785-786, le soleil pâlit ; Lucain, *La Guerre civile*, I, v. 540-544 ; Dion Cassius, *Histoire romaine*, XLV, 17) – et dans la Bible : lorsque le sixième sceau de l'Apocalypse est ouvert, « le soleil dev[ient] noir comme un sac de crin » (Apocalypse de Jean, 6, 12).

sobre ») : raisonnement bouffon parce qu'il tire une conséquence analogique (*eau* → *sobriété en art*) d'une association qui fondamentalement n'est pas analogique mais métonymique – la fontaine Hippocrène comme symbole mythologique de la poésie – la déduction analogique est donc parfaitement injustifiée.

Mais lorsqu'on quitte les cas de discours direct, la caractérisation de l'ironie comme citationnelle, comme fait de discours rapporté, perd de son exactitude ; elle peut être avantageusement remplacée par un double paradigme, celui du *théâtre* et de la *traduction*. Considérons par exemple ce passage du chapitre I, 1, 12 des *Misérables*, où Hugo dénonce la mentalité ambitieuse des jeunes prêtres, qui explique la solitude de Monseigneur Bienvenu :

Un saint qui vit dans un excès d'abnégation est un voisinage dangereux ; il pourrait bien vous communiquer par contagion une pauvreté incurable, l'ankylose des articulations utiles à l'avancement, et, en somme, plus de renoncement que vous n'en voulez ; et l'on fuit cette vertu galeuse<sup>67</sup>.

La métaphore de la contagion permet de caricaturer de l'intérieur une mentalité trop soucieuse de l'intérêt personnel. Le comique se renforce, localement, d'une surdétermination de l'image par un élément littéral (« les articulations utiles à l'avancement » existent réellement, ce sont celles qui servent à se courber, geste de servilité et de flatterie qui permet de bénéficier de protections puissantes), puis du jeu sur l'expression figée « brebis galeuse », qui est la version lexicalisée de la métaphore de la contagion : en réécrivant l'expression figée, Hugo à la fois revivifie l'image (par la mise en contact de l'isotopie-thème, « vertu », et de l'isotopie-phore, « galeuse ») et tire tout le parti humoristique possible du figement, qui prête au jeu de mots. La *voix* ici est celle de l'énonciateur hugolien ; quant à la *parole*, à qui l'assigner ? On peut vouloir lire les deux premières propositions comme une espèce de discours indirect libre ; on suppose, dans ce cas, que la parole et ses métaphores sont celles de l'adversaire, comme dans « Quelques mots à un autre », avec seulement cette différence que Hugo les relaye de sa propre voix (sans doute pour rendre le caractère de mention moins évident, l'ironie plus insidieuse). Mais une autre description du phénomène paraît plus exacte<sup>68</sup>, qui recourt au paradigme théâtral : Hugo ne *rapporte pas de paroles*, mais *endosse un personnage, joue un rôle*, un rôle dont il invente le texte au moment même où il le dit, c'est-à-dire qu'il est à la fois *dramaturge* et *comédien*. Cette description théâtrale de l'ironie n'a rien d'original, elle est au contraire très traditionnelle : l'ironiste, de l'aveu général, *feint, fait semblant*, de tenir un

---

<sup>67</sup> *LM*, I, 1, 12, Massin XI, p. 87.

<sup>68</sup> C'est ici que la précision de Berrendonner citée plus haut (n. 60) est importante.

discours qu'il veut en réalité mentionner, mettre à distance et critiquer. Si l'on oppose ce paradigme théâtral à l'idée, un peu différente, d'une ironie citationnelle, fait de discours rapporté, c'est que l'un et l'autre ne donnent pas le même statut à l'énonciation métaphorique. Considérée au prisme du théâtre, l'ironie métaphorique est *l'invention* (en même temps que la *performance*) *d'un texte métaphorique* qui traduit adéquatément un point de vue adverse. La parole est celle de l'énonciateur hugolien, *comédien-dramaturge* qui est aussi *traducteur, interprète* : les métaphores utilisées existent chez l'adversaire à l'état de principes d'action, de schèmes de pensée inavoués (si Hugo voulait en arracher l'aveu, il recourrait au discours direct), dont la comédie ironique est la révélation : *jamais vous ne le diriez ainsi, mais votre manière d'agir montre que vous percevez la vertu comme une gale contagieuse*.

Le paradigme théâtral se révèle plus pertinent encore lorsqu'on voit jusqu'à quelle *intensité d'investissement dans le personnage* Hugo peut aller dans ces comédies que sont, le plus souvent, les passages d'ironie métaphoriques. Considérons, au chapitre II, 1, 4 de *William Shakespeare*, cette séquence qui exploite d'une façon inédite (à savoir, ironique) la métaphore traditionnelle de l'ivresse poétique : les préceptes de l'« école sobre » (les partisans néoclassiques d'une sobriété stylistique) sont parodiés par la voix de l'énonciateur hugolien :

Soyez de la société de tempérance. Un bon livre de critique est un traité sur les dangers de la boisson. Voulez-vous faire l'*Illiade*, mettez-vous à la diète. Ah ! tu as beau écarquiller les yeux, vieux Rabelais !

Le lyrisme est capiteux, le beau grise, le grand porte à la tête, l'idéal donne des éblouissements, qui en sort ne sait plus ce qu'il fait ; quand vous avez marché sur les astres, vous êtes capable de refuser une sous-préfecture ; vous n'êtes plus dans votre bon sens, on vous offrirait une place au sénat de Domitien que vous n'en voudriez pas, vous ne rendez plus à César ce qu'on doit à César, vous êtes à ce point d'égarément de ne pas même saluer le seigneur Incitatus, consul et cheval. Voilà où vous en arrivez pour avoir bu dans ce mauvais lieu, l'Empyrée. Vous devenez fier, ambitieux, désintéressé. Sur ce, soyez sobre. Défense de hanter le cabaret du sublime<sup>69</sup>.

Dans un passage comme celui-ci, la métaphore ironique (*le sublime enivre*, et cela entendu péjorativement) définit un point de vue qui est traité comme *un rôle*, un rôle grotesque, que Hugo cherche à jouer le plus expressivement possible : d'où toutes ces injonctions (« Soyez de la société de tempérance », « Défense de hanter le cabaret du sublime »), cette adresse continue à un interlocuteur général et abstrait (« Voulez-vous faire l'*Illiade*, mettez-vous à la diète », « quand vous avez marché sur les astres, vous êtes capable de refuser une sous-préfecture », etc. ; ces deuxièmes personnes, on les avait déjà dans l'exemple des *Misérables* analysé plus haut), cette prise à partie d'interlocuteurs plus précis (« Ah ! tu as beau écarquiller les yeux, vieux Rabelais ») qui dessinent une situation de parole fictive, celle que joue le

---

<sup>69</sup> *WS*, II, 1, 4, Massin XII, p. 237.

comédien ironiste. Plus loin dans le même chapitre, l'investissement dans le rôle atteint sans doute son degré maximal avec l'apparition d'une première personne qui est celle du personnage parodié, toujours dans la voix de l'énonciateur hugolien : « Nous aimons mieux Pas assez que Trop. Point d'exagération<sup>70</sup> ». Dans ces cas où le paradigme de la traduction théâtrale est plus valide que jamais, l'effort de *mimesis* expressive peut donner l'illusion qu'on entend la parole et même la voix de l'adversaire, comme dans « Quelques mots à un autre » : c'est l'illusion théâtrale, et d'autant qu'on s'y laisse tromper, l'énonciation des métaphores aberrantes paraît de nouveau attribuable à l'adversaire.

### **b) Le choix du comparant**

Du point de vue de ce second critère, l'ironie métaphorique peut exhiber de deux façons différentes l'absurdité d'un point de vue. Elle peut imputer à l'adversaire une assimilation en elle-même ridicule ou scandaleuse : l'aberration porte alors sur le choix du comparant. Mais l'ironie métaphorique peut aussi présenter une assimilation qui n'est pas ridicule ou scandaleuse en elle-même, mais qui est une simple et valable transposition de la situation-thème dans une situation-phore, et c'est à l'intérieur de cette situation-phore que l'absurdité du point de vue adverse se trouve exhibée, transposée. Avec la première méthode, la métaphore est une aberration attribuée à l'adversaire ; avec la seconde méthode, elle est un procédé de traduction utilisé par l'énonciateur hugolien.

Parmi les métaphores ironiques du premier type, on rangera tous les exemples qu'on a étudiés jusqu'à maintenant, les « rimes bêtes fauves » de « Quelques mots à un autre », la « vertu galeuse » des *Misérables* et le « cabaret du sublime » du chapitre II, 1, 4 de *William Shakespeare*, mais aussi cette autre métaphore du même chapitre :

Les cas de rage, c'est-à-dire les œuvres de génie, sont à craindre. On renouvelle les prescriptions hygiéniques. La voie publique est évidemment mal surveillée. Il paraît qu'il y a des poètes errants. Le préfet de police, négligent, laisse vaguer des esprits. À quoi pense l'autorité ? Prenons garde. Les intelligences peuvent être mordues. Il y a danger. Décidément, cela se confirme ; on croit avoir rencontré Shakespeare sans muselière<sup>71</sup>.

Cette métaphore est à rapprocher, pour sa thématique, de la « vertu galeuse » de Monseigneur Bienvenu : on retrouve le motif de la contagion, la crainte d'une contamination par le sublime, sublime éthique dans *Les Misérables*, sublime esthétique et éthique dans *William Shakespeare*. Nous reverrons plus loin des exemples un peu différents de cette parodie hygiénique, sanitaire. Le passage de *William Shakespeare* a aussi en commun avec celui des *Misérables*

---

<sup>70</sup> *WS*, II, 1, 4, Massin XII, p. 238.

<sup>71</sup> *WS*, II, 1, 4, Massin XII, p. 239.

un procédé formel comique : le jeu de mots qui réécrit une expression stéréotypée pour y mettre en contact l'isotopie littérale et l'isotopie métaphorique – « vertu galeuse » à partir de « brebis galeuse », et ici « les poètes errants », où l'image du chien enragé se superpose par une sorte de persistance rétinienne, parce qu'on est habitué, surtout dans un contexte où la topique de la rage a été introduite, à entendre parler de « chiens errants ».

Parmi les métaphores ironiques du second type, on rangera cette transposition du fait artistique dans le domaine de la nature, toujours au chapitre II, 1, 4 de *William Shakespeare*, où Hugo se moque de des préceptes de l'« école sobre » :

Sobriété, décence, respect de l'autorité, toilette irréprochable. Pas de poésie que tirée à quatre épingles. Une savane qui ne se peigne point, un lion qui ne fait pas ses ongles, un torrent pas tamisé, le nombril de la mer qui se laisse voir, la nuée qui se retrousse jusqu'à montrer Aldébaran, c'est choquant. En anglais *shocking*. La vague écume sur l'écueil, la cataracte vomit dans le gouffre, Juvénal crache sur le tyran. Fi donc !

Nous aimons mieux Pas assez que Trop. Point d'exagération. Désormais le rosier sera tenu de compter ses roses. La prairie sera invitée à moins de pâquerettes. Ordre au printemps de se modérer. Les nids tombent dans l'excès. Dites donc, bocages, pas tant de fauvelles, s'il vous plaît. La Voie lactée voudra bien numéroter ses étoiles. Il y en a beaucoup.

Modelez-vous sur le grand cierge serpenteur du Jardin des Plantes qui ne fleurit que tous les cinquante ans. Voilà une fleur recommandable<sup>72</sup>.

Loin d'être l'objet du ridicule, le détour par le domaine de la nature vaut argument en faveur de Hugo : l'ironie métaphorique permet ici d'avancer de façon indirecte, implicite, un argument d'analogie (au lieu d'une réfutation spontanée d'analogie, comme dans les métaphores ironiques du premier type), à savoir : *la Création divine est un modèle adéquat de toute création artistique humaine, or la Création divine est profusion et désordre, donc la profusion et le désordre sont de droit dans l'art humain*. L'absurdité dont se moque Hugo est projetée dans cette transposition naturelle : projetée sans transformation dans les deux derniers paragraphes (l'exigence de modération est seulement redirigée, appliquée aux réalités naturelles, ce qui est ridicule par violation d'une axiologie reçue : de façon topique, le printemps est valorisé pour sa profusion), projetée avec transformation métaphorique supplémentaire (métaphore dans la métaphore) dans le premier paragraphe : le regard soucieux d'ordre des critiques sobres est traduit dans une métaphore ironique du premier type qui se greffe sur la transposition naturelle, à savoir l'assimilation ridicule d'éléments naturels à des réalités ou faits humains – la vague « écume » et la cataracte « vomit » comme Juvénal « crache », la mer montre « son nombril » et la nuée « se retrousse », la savane doit « se

---

<sup>72</sup> *WS*, II, 1, 4, Massin XII, p. 238.

peigner » et le lion « se faire les ongles ». On voit donc que les deux types de métaphore ironique peuvent se combiner.

On rangera également dans ce second type d'ironie métaphorique la belle image du jardin des Muses (toujours au même chapitre II, 1, 4 de *William Shakespeare*), au sein de laquelle l'absurdité du point de vue de la critique sobre s'incarne dans un fait ridicule très localisé :

Vous voici dans le resplendissant jardin des muses où s'épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums, les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles, ne touchez à rien, soyez discret. C'est à ne rien cueillir là que se reconnaît le poète<sup>73</sup>.

Considérer que le jardin des muses est ici un cliché dont Hugo se moque nous paraît un contresens. Le jardin des muses se trouve au contraire investi par Hugo (comme la nature printanière ci-dessus, c'est tout simplement la même thématique qui se ramifie) d'une valeur argumentative (*si tant est que l'imagination de l'artiste soit comme un jardin absolument débordant des productions de l'esprit, il serait ridicule de se limiter*), mais aussi d'un émerveillement poétique communicatif : c'est une de ces images, dont nous verrons d'autres exemples plus loin, qui ont deux visages, un visage sérieusement poétique et un visage grotesque et parodique.

### **c) Quand la parodie d'un point de vue adventice sert à ironiser sur une action**

Puisque l'ironie fonctionne comme la parodie d'un point de vue, il est naturel que Hugo s'en serve le plus souvent pour attaquer une manière de penser. Pourtant l'ironie peut aussi servir d'arme contre des cibles qui ne sont ni des opinions ni des discours, mais des comportements, des actions, des décisions. Dans ce cas, l'ironie consiste à *inventer* un point de vue qui, d'une façon ou d'une autre, *adhère* à l'action critiquée, et à développer ce point de vue de façon parodique. Il faut bien saisir la particularité de ces cas, qui comportent une part de fiction plus grande que dans les cas précédents : Hugo, malgré les apparences, ne cherche plus à traduire la manière de penser de ses adversaires ; il *joue* (au sens théâtral) une perspective créée de toutes pièces pour être à la fois solidaire de l'action-cible et parfaitement ridicule, de sorte qu'elle communique son ridicule à cette action-cible. La métaphore, qui se lance dans les assimilations les plus fantaisistes à partir des débuts d'analogie les plus ténus, est un instrument privilégié pour la création de ces points de vue ridicules tout à fait adventices.

---

<sup>73</sup> *WS*, II, 1, 4, Massin XII, p. 237.

Hugo peut ainsi donner sa version bouffonne de la logique qui sous-tend l'action-cible, du raisonnement qui semble l'avoir motivée, comme dans ce passage de *Napoléon le Petit* où il raille Napoléon III d'avoir exigé serment des hommes de lettres et de science :

Détail précieux : M. Bonaparte voulait qu'Arago jurât. Sachez cela, l'astronomie doit prêter serment. Dans un État bien réglé, comme la France ou la Chine, tout est fonction, même la science. Le mandarin de l'institut relève du mandarin de la police. La grande lunette à pied parallactique doit hommage-lige à M. Bonaparte. Un astronome est une espèce de sergent de ville du ciel. L'observatoire est une guérite comme une autre. Il faut surveiller le bon Dieu qui est là-haut et qui semble parfois ne pas se soumettre complètement à la Constitution du 14 janvier. Le ciel est plein d'allusions désagréables et a besoin d'être bien tenu. La découverte d'une nouvelle tache au soleil constitue évidemment un cas de censure. La prédiction d'une haute marée peut être séditeuse. L'annonce d'une éclipse de lune peut être une trahison. Nous sommes un peu lune à l'Élysée. L'astronomie libre est presque aussi dangereuse que la presse libre. Sait-on ce qui se passe dans ces tête-à-tête nocturnes entre Arago et Jupiter ? Si c'était M. Leverrier, bien ! mais un membre du gouvernement provisoire ! Prenez garde, monsieur de Maupas ! il faut que le bureau des longitudes jure de ne pas conspirer avec les astres, et surtout avec ces folles faiseuses de coups d'État célestes qu'on appelle les comètes.

Et puis, nous l'avons dit déjà, on est fataliste quand on est Bonaparte. Le grand Napoléon avait une étoile, le petit doit bien avoir une nébuleuse ; les astronomes sont certainement un peu astrologues. Prêtez serment, messieurs<sup>74</sup>.

Il y a bien ici supputation bouffonne de la logique qui paraît avoir inspiré à Napoléon III l'exigence ubuesque du serment des savants<sup>75</sup>. La stratégie est celle d'une démonstration par l'absurde : pour montrer que cette exigence n'est qu'autoritarisme abusif, on fait l'hypothèse contraire, on suppose qu'il y avait une bonne raison, on la cherche donc, on la déduit ; mais on s'arrange (là est l'artifice, qui distingue la stratégie argumentative d'une véritable démonstration) pour déduire une raison parfaitement grotesque. En toute logique, on exige un serment de ceux dont on attend quelque chose, de ceux qui doivent avoir un rôle à jouer, d'où l'idée que la science « est fonction » aussi ; resterait à trouver cette fonction, si elle n'était pas déjà toute trouvée, le nouveau régime étant remarquable et détestable surtout par son caractère répressif et policier. On s'amusera donc à étendre ce caractère dans le domaine de l'astronomie, et alors commence la métaphore, résultat de cette extension absurde : « un astronome est une espèce de sergent de ville du ciel. L'observatoire est une guérite comme une autre ». La métaphore tâche de se développer, de se filer le plus longtemps possible, à la fois pour le plaisir de la fantaisie et pour l'exhibition de l'absurdité, et elle saisit pour ce faire toutes les perches qui lui sont tendues, sans aucune cohérence modélisatrice :

---

<sup>74</sup> *N le P*, VII, 3, Massin VIII, p. 509.

<sup>75</sup> Évidemment c'est en tant que fonctionnaires que ces savants devaient prêter serment. François Arago (1786-1853) était directeur de l'Observatoire de Paris.

- de façon générale, la nature comme ayant ses propres lois devient figure d'une insoumission politique,
- mais certains éléments liés à l'astronomie se prêtent plus particulièrement à une symbolique de la rébellion, implicite (« La prédiction d'une haute marée peut être séditeuse » – le flot montant est une image topique de l'insurrection populaire<sup>76</sup>) ou explicite (« ces folles faiseuses de coups d'État célestes qu'on appelle les comètes » – la comète est chez Hugo une image récurrente de la liberté à cause de son mouvement erratique, et elle peut passer pour une « faiseuse de coups d'État » parce qu'elle est réputée depuis l'Antiquité annoncer la chute des empires<sup>77</sup>),
- une analogie visuelle comme celle qui fait parler de « taches » du soleil, se trouve réinterprétée dans un sens moral,
- on motive l'assimilation *éclipse de lune* → *trahison* par une autre assimilation sous-jacente, « nous sommes un peu lune à l'Élysée », dont la motivation est sûrement le sème /caprice/...
- l'observation solitaire des astres devient, moyennant une personnification peu coûteuse, une conversation (« ces tête-à-tête nocturnes entre Arago et Jupiter ») et donc, par passage au politique, un risque de « conspiration ».

Fédérer des motivations si hétéroclites au mépris de toute cohérence, voilà ce qui fait la force comique de cette métaphore filée, son succès de fantaisie, mais de fantaisie agressive. Le lecteur comprend bien que tout ce raisonnement supposé est un raisonnement postiche, à la fois preuve par l'absurde d'un autoritarisme abusif et expression adéquate de son absurdité. À un détail près, pourtant : en étendant jusqu'à Dieu les vellétés de surveillance de Napoléon III, le raisonnement postiche exhibe fidèlement l'*hybris* sacrilège qu'implique son despotisme (violier les lois légitimes, les renverser, les remplacer par des décrets arbitraires, c'est empiéter sur l'autorité divine), et en même temps marque ce qui résiste irréductiblement à ce despotisme dans la substance même, physique et morale, du réel.

---

<sup>76</sup> Chez Hugo, voir cette métaphore de *Napoléon le Petit* : « La tribune rayonne pour le peuple, il ne l'ignore pas. Quelquefois la tribune le courrouce et le fait écumer ; il la bat de son flot, il la couvre même ainsi qu'au 15 mai, puis il se retire majestueusement comme l'océan et la laisse debout comme le phare » (V, 4, Massin VIII, p. 586) ; dans *Châtiments*, le poème VI, 9, « Au peuple », compare son destinataire à l'océan, les marées de l'un étant seulement un peu plus fiables que celles de l'autre (Massin VIII, p. 721) ; dans *Les Contemplations*, voir cette métaphore d'« Écrit en 1846 » : « Les siècles devant eux poussent, désespérées, / Les Révolutions, monstrueuses marées, / Océans faits des pleurs de tout le genre humain » (V, 3, IV, Massin IX, p. 255).

<sup>77</sup> Par exemple, dans *La Guerre civile* de Lucain (passage sur les présages auquel nous avons déjà renvoyé ci-dessus n. 66), il est question de « la comète qui change les empires » (*mutantem regna cometen*, I, v. 529). Sur la comète figure de folle liberté chez Hugo, voir dans « *Magnitudo Parvi* » les « démentis audacieux / Que donne aux soleils la comète, / Cette hérésiarque des cieux » (LC, III, 30, Massin IX, p. 211), voir aussi le poème « Là-haut » dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877, XXIV, Massin XIV, p. 933). Sur la comète comme défaisant les règnes, voir dans *Les Misérables* ces considérations historiques de Grantaire : « Au moment où l'on s'y attend le moins, Dieu placarde un météore sur la muraille du firmament. Quelque étoile bizarre survient, soulignée par une queue énorme. Et cela fait mourir César. Brutus lui donne un coup de couteau, et Dieu un coup de comète. Crac, voilà une aurore boréale, voilà une révolution, voilà un grand homme ; 93 en grosses lettres, Napoléon en vedette, la comète de 1811 au haut de l'affiche » (IV, XII, 2, Massin XI, p. 770).

Hugo peut aussi inventer un point de vue plus lointainement solidaire du comportement qu'il veut ridiculiser : le point de vue, par exemple, d'un spectateur sympathique. Tel est le fonctionnement de l'ironie dans un passage antérieur de *Napoléon le Petit* où Hugo, ayant dénoncé le déséquilibre entre les prérogatives du conseil d'État et celles du corps législatif, se moque des timides réclamations faites par ce dernier :

Constatons que cette situation mélancolique [= la marge de manœuvre extrêmement limitée du corps législatif] commençait en juin 1852 à arracher quelques soupirs aux individus élégiaques qui font partie de la chose. Le rapport de la commission du budget restera dans la mémoire des hommes comme un des plus déchirants chefs-d'œuvre du genre plaintif. Redisons ces suaves accents<sup>78</sup> :

Hugo cite ici plusieurs paragraphes du rapport en question, en soulignant les formulations qu'il juge plates de soumission abjecte (« “Ce mode de procéder paraît dériver de la Constitution elle-même ; et, *si nous en parlons*, c'est *uniquement* pour vous montrer qu'il a dû entraîner *des lenteurs* dans l'accomplissement de la tâche de la commission du budget”<sup>79</sup> »), puis il commente :

On n'est pas plus tendre dans le reproche ; il est impossible de recevoir avec plus de chasteté et de grâce ce que M. Bonaparte, dans son style d'autocrate, appelle des « garanties de calme », et ce que Molière, dans sa liberté de grand écrivain, appelle des « coups de pied... » [et une note précise, au sujet de cette citation : « Crûment. Voyez les *Fourberies de Scapin* »]<sup>80</sup>.

La raillerie passe par une image très précise, celle du reproche amoureux dans la tragédie classique, avec d'abord des épithètes et des substantifs qui connotent ou même dénotent le littéraire (« mélancolique », « soupirs », « élégiaques »), puis une structure attributive où la métaphore avoue son identité (« un des plus déchirants chefs-d'œuvre du genre plaintif »). Difficile de ne pas penser à la Bérénice de Racine<sup>81</sup>, d'autant que certains compléments rapportés au corps législatif ont une connotation très nettement féminine (« avec plus de chasteté et de grâce »). L'image joue donc sur un décalage qui s'apparente à l'héroï-comique, puisque un aspect noble et poétique est donné à la réalité très crue d'un rapport de forces politique ; mais il faudrait forger un terme plus précis pour nommer cette nuance particulière du décalage entre le noble et le bas, le noble n'étant pas ici l'héroïque mais la veine élégiaque de la tragédie galante. La métaphore est bien ironique, et cependant le point de vue parodié

---

<sup>78</sup> *N le P*, II, 3, Massin VIII, p. 434.

<sup>79</sup> *N le P*, II, 3, Massin VIII, p. 434.

<sup>80</sup> *N le P*, II, 3, Massin VIII, p. 434.

<sup>81</sup> Référent littéraire dont Hugo aime à tirer des métaphores railleuses : il récidive dans « Écrit en 1846 », le poème V, 3 des *Contemplations*, où il rappelle au marquis son interlocuteur : « Jeune, vous aviez eu, vous, toute la noblesse, / Montmorency, Choiseul, Noaille, esprits charmants, / Avec la royauté des querelles d'amants ; / Brouilles, roucoulements ; Bérénice avec Tite » (I, Massin IX, p. 250).

n'est pas celui du corps législatif lui-même, encore moins celui de Napoléon III limitant volontairement les prérogatives de cette institution ; mais plutôt celui d'un témoin de ce rapport de forces défavorable, qui prendrait en sympathie le corps législatif. Hugo, en réalité, est très loin de la sympathie : il s'indigne de la lâche soumission des membres de cette institution ; c'est pourquoi, suivant la logique de l'ironie, il feint de l'admirer ; et c'est cette admiration feinte qui revêt la plate soumission de son aspect métaphorique et postiche : la douleur modeste et gracieuse d'une Bérénice racinienne. Le grand écart entre cette veine noble et la trivialité devient maximal à la fin du passage, et surtout la trivialité y devient visible, de travestie qu'elle était par le motif noble : Hugo redouble et antithétise son image théâtrale en y introduisant la comédie farcesque, Molière face à Racine, et cela dans une citation métaphorisée. Avec ce complément d'image, l'ironie, cette dérision *de l'intérieur*, vole en éclats, la dérision retrouve l'extériorité de la satire : c'est l'un de ces arrangements, l'une de ces combinaisons entre ironie et satire, dont Hugo est coutumier et qu'il nous faut maintenant étudier.

### **Les chemins de l'ironie à la satire**

L'ironie et la satire sont deux démarches d'écriture parentes par leur visée – elles cherchent toutes deux à critiquer une cible en la présentant comme ridicule – et leur opposition est à peu près celle de l'intérieur et de l'extérieur : l'ironie se moque *de l'intérieur*, la satire se moque *de l'extérieur*, l'ironie *mime* (d'où sa parenté avec la parodie, plus étroite encore qu'avec la satire) là où la satire *décrit*, toutes deux disposant du reste, en ces deux opérations différentes, des mêmes ressorts d'exagération et de déformation bouffonne<sup>82</sup>. La métaphore est au nombre de ces ressorts, si bien qu'une même métaphore, utilisée pour se moquer d'un point de vue, est susceptible d'une mise en œuvre satirique *ou bien* d'une mise en œuvre ironique. Hugo fournit un parfait exemple de cette alternative au livre II, VI de *William Shakespeare* (« Le Beau serviteur du Vrai ») en utilisant successivement la version satirique puis la version ironique d'une même image. Les partisans de l'art pour l'art « tremblent de voir les bras de la muse se terminer en mains de servante<sup>83</sup> », écrit-il d'abord.

---

<sup>82</sup> Cette opposition entre l'ironie et la satire va de pair avec une autre différence que nous avons déjà entrevue, qui est que la satire peut se moquer aussi bien de faits subjectifs (manière de voir ou de penser, point de vue, opinion) que de faits objectifs (action, comportement, habitude, caractère), tandis que l'ironie porte seulement sur des faits subjectifs ; si elle peut trouver moyen de moquer des faits objectifs, c'est comme on l'a vu toujours à travers des faits subjectifs. Il en résulte que toute métaphore ironique peut être transposée en une métaphore satirique, mais que de nombreuses métaphores satiriques n'ont pas de « traduction » ironique.

<sup>83</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280.

Plus loin, ayant exposé sa propre idée, à savoir que « l'utile, loin de circonscire le sublime, le grandit », il ajoute :

Mais on se récrie. [...]

On insiste. Poésie sociale, poésie humaine, poésie pour le peuple, bougonner contre le mal et pour le bien, promulguer les colères publiques, insulter les despotes, désespérer les coquins, émanciper l'homme mineur, pousser les âmes en avant et les ténèbres en arrière, savoir qu'il y a des voleurs et des tyrans, nettoyer les cages pénales, vider le baquet des malpropretés publiques, Polymnie, manches retroussées, faire ces grosses besognes, fi donc<sup>84</sup> !

Dans le premier cas, l'assimilation *poésie utile* → *muse devenue servante* est laissée à la responsabilité d'un point de vue autre que celui du scripteur (« ils tremblent de voir ») ; dans le second cas, la même assimilation est fictivement assumée par le scripteur. Ironie et satire métaphoriques, moquerie de l'intérieur et moquerie de l'extérieur, apparaissent comme exclusives l'une de l'autre.

Cela est peut-être vrai au niveau de l'*énoncé* métaphorique atomique, bref et isolé ; mais l'*écriture* métaphorique étant souple, muable et expansible, les cas complexes et ambigus ne manquent pas. Beaucoup de métaphores hugoliennes à visée de dérision sont intéressantes par leur ambivalence entre satire et ironie : de même qu'il est possible de retourner un gant, c'est-à-dire de rendre extérieur ce qui était intérieur, de même ces métaphores trouvent des chemins pour passer de la moquerie extérieure à la moquerie intérieure ou inversement. Ce sont ces parcours de l'ironie à la satire que nous voudrions étudier ici.

La transition de l'ironie à la satire peut se faire assez brusquement au moyen d'une rupture, d'une discordance. Une métaphore se développe d'abord comme ironique, jusqu'à ce qu'un élément réel qui ne saurait figurer dans le point de vue parodié, un élément choisi pour sa dissonance, soit introduit avec une violence qui fait éclater la perspective ironique : de façon brutale, le lecteur est rejeté à l'extériorité de la perspective satirique. On trouve un exemple de ce phénomène dans le dernier bloc de vers d'« Apothéose », le poème III, 1 des *Châtiments*. Ce dernier bloc de vers développe justement la métaphore qui donne son titre au poème :

Ô Carrare ! ô Paros ! ô marbres pentéliques !  
Ô tous les vieux héros des vieilles républiques !  
Ô tous les dictateurs de l'empire latin !  
Le moment est venu d'admirer le destin,  
Voici qu'un nouveau dieu monte au fronton du temple.  
Regarde, peuple, et toi, froide histoire, contemple.  
Tandis que nous, martyrs du droit, nous expions,

---

<sup>84</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 281.

Avec les Périclès, avec les Scipions,  
 Sur les frises où sont les Victoires aptères,  
 Au milieu des Césars traînés par les panthères,  
 Vêtu de pourpre et ceint du laurier souverain,  
 Parmi les aigles d'or et les louves d'airain,  
 Comme un astre apparaît parmi ses satellites,  
 Voici qu'à la hauteur des empereurs stylites,  
 Entre Auguste à l'œil calme et Trajan au front pur,  
 Resplendit, immortel en l'éternel azur,  
 Sur vous, ô panthéons, sur vous, ô propylées,  
 Robert Macaire avec ses bottes éculées<sup>85</sup> !

L'apothéose est tout de suite donnée comme un spectacle, donnée *en* spectacle (« Voici qu'un nouveau dieu monte au fronton du temple. / Regarde, peuple, et toi, froide histoire, contemple »), et le spectacle a d'emblée ceci d'ambivalent qu'il peut être ironique aussi bien que satirique : ironique si le poète épouse et retransmet la vision éblouie de ceux qui déifient Napoléon III, satirique si le poète, plus explicitement en retrait, fait voir à ses lecteurs, depuis son propre point de vue ouvertement railleur, *ces adorateurs serviles en train de déifier* Napoléon III. Dans les deux cas, l'admiration à laquelle invite le poète (« Le moment est venu d'admirer le destin », « froide histoire, contemple ») a du sens : c'est l'admiration, fictivement épousée et parodiquement exprimée, de ceux qui adhèrent à l'apothéose, *ou bien* c'est l'admiration franche du poète, cette incrédulité réjouie que suscite chez lui les paroxysmes d'infamie et de bêtise qu'il a sous les yeux, et qui s'exprime à maintes reprises dans *Napoléon le Petit* et dans *Châtiments*<sup>86</sup>. Dans un premier temps (et peut-être à cause de cette ambivalence même) le lecteur est dirigé sur la piste ironique. La première formulation de la métaphore, formulation brève (un seul vers) avant la magistrale expansion de douze vers qui termine le poème, se lit plutôt comme ironique : Napoléon III y est fictivement vu comme « un nouveau dieu ». Toute l'habileté de l'expansion finale est de paraître prolonger cette ironie, en concrétisant le motif de l'apothéose dans une longue accumulation de circonstancés et d'appositions, dans un décor et dans un cérémonial, et en même temps de faire attendre l'objet de l'apothéose

---

<sup>85</sup> *Ch*, III, 1, Massin VIII, p. 630.

<sup>86</sup> Par exemple au chapitre II, 8 de *Napoléon le Petit* : il ne manque plus à Louis-Napoléon Bonaparte que la formalité du sacre, « Après quoi ce sera beau ; attendez-vous à un spectacle impérial. Attendez-vous aux caprices. Attendez-vous aux surprises, aux stupeurs, aux ébahissements, aux alliances de mots les plus inouïes, aux cacophonies les plus intrépides ; attendez-vous au prince Troplong, au duc Maupas, au duc Mimerel, au marquis Leboeuf, au baron Baroche ! [...] Tout s'avalera ; l'hiatus du public sera prodigieux. Toutes les énormités passeront. Les antiques gobe-mouche disparaîtront et feront place aux gobe-baleines » (Massin VIII, p. 441). Voir aussi le poème VI, 5 des *Châtiments*, dont le titre (« Éblouissements ») nomme adéquatement toute cette thématique : « Ô temps miraculeux ! ô gaîtés homériques ! / Ô rires de l'Europe et des deux Amériques ! / [...] Phénomènes vivants ! Ô choses inouïes ! / Candeurs ! énormités au jour épanouies ! / [...] Je contemple mon temps ; j'en ai le droit, je pense. / Souffrir étant mon lot, rire est ma récompense. / Je ne sais pas comment cette pauvre Clio / Fera pour se tirer de cet imbroglio. / [...] Donc ce moment existe ! il est ! Stupeur risible ! / On le voit ; c'est réel, et ce n'est pas possible » (Massin VIII, p. 712).

jusqu'au dernier vers, et à ce moment, de rejeter cette fiction de déification pour montrer Napoléon III tel qu'il est (tel qu'une métaphore le révèle) : « Robert Macaire avec ses bottes éculées ». Avec ce dernier vers, le spectacle devient satirique, ouvertement grotesque, grâce au décalage héroï-comique entre la dignité du cérémonial antique et la bassesse de l'objet auquel il est appliqué. Le cérémonial antique lui-même se révèle image comique : caricature d'une servilité, caricature aussi d'un discours officiel, d'un art de la propagande, d'un « empire à grand spectacle » (l'apothéose, on l'a vu, n'est plus qu'un décor), parodie enfin de l'inspiration romaine antique qui caractérise le bonapartisme depuis le premier Napoléon.

Le même parcours de l'ironie à la satire – à savoir la sortie de l'ironie par un élargissement du champ de perception, qui accueille des éléments que le point de vue parodié ne saurait contenir – peut se faire de façon plus douce, sans discordance violente, par un retournement du gant qui est peut-être d'autant plus amusant qu'il est plus insensible. C'est le cas au chapitre VI, 3 de *Napoléon le Petit*, avec des métaphores qui moquent l'angoisse de la « jacquerie » et la terreur des « partageux » chez les bourgeois propriétaires, angoisse et terreur dont Louis-Napoléon Bonaparte a su jouer pour obtenir le suffrage de ces bourgeois. Il y a là toute une veine de métaphores comiques qu'on trouve souvent dans notre corpus. Parfois, ces métaphores sont seulement ironiques, lorsqu'elles traduisent le point de vue de la personne effrayée ou à effrayer – ainsi au début d'« Écrit en 1846 » lorsque le poète rappelle au marquis son interlocuteur : « vous contiez / Quelque histoire de loups, de peuples châtiés, / D'ogres, de jacobins, authentique et formelle<sup>87</sup> ». Parfois au contraire, elles sont seulement satiriques, lorsque les monstres qui leur servent de comparants sont des fictions de carton-pâte, *i. e.* lorsqu'elles disent les artifices au moyen desquels on cherche à susciter l'effroi – ainsi au chapitre IV, 4 de *Napoléon le Petit*, à propos de la propagande bonapartiste : « Les imaginations de l'entourage se sont donné carrière ; on a exhumé les épouvantes de la Mère l'Oie, et plus d'un enfant, en lisant le journal, aurait pu reconnaître l'ogre du bonhomme Perrault déguisé en socialiste<sup>88</sup> » ; ou encore dans *Les Misérables*, lorsque Hugo explique que ces artifices de l'effroi sont désormais inefficaces :

Donc plus de jacquerie. J'en suis fâché pour les habiles. C'est là de la vieille peur qui a fait son dernier effet et qui ne pourrait plus désormais être employée en politique. Le grand ressort du spectre rouge est cassé. Tout le monde le sait maintenant.

---

<sup>87</sup> *LC*, V, 3, Massin IX, p. 249.

<sup>88</sup> *N le P*, IV, 4, Massin VIII, p. 480.

L'épouvantail n'épouvante plus. Les oiseaux prennent des familiarités avec le mannequin, les stercoraires s'y posent, les bourgeois rient dessus<sup>89</sup>.

Mais au chapitre VI, 3 de *Napoléon le Petit*, l'usage ironique et l'usage satirique de ces métaphores se combinent en un passage particulièrement réussi :

Voici comment M. Bonaparte a présenté la chose : il y a eu à ce scrutin deux candidats : premier candidat, M. Bonaparte ; deuxième candidat, l'abîme. La France a eu le choix. Admirez l'adresse de l'homme, et un peu son humilité. M. Bonaparte s'est donné pour vis-à-vis dans cette affaire, qui ? M. de Chambord ? Non. M. de Joinville ? Non. La République ? Encore moins. M. Bonaparte, comme ces jolies créoles qui font ressortir leur beauté au moyen de quelque effroyable hottentote, s'est donné pour concurrent dans cette élection un fantôme, une vision, un socialisme de Nuremberg avec des dents et des griffes et une braise dans les yeux, l'ogre du Petit Poucet, le vampire de la Porte Saint-Martin, l'hydre de Thérémène, le grand serpent de mer du *Constitutionnel* que les actionnaires ont eu la bonne grâce de lui prêter, le dragon de l'Apocalypse, la Tarasque, la Drée, le Graouilli, un épouvantail. Aidé d'un Ruggieri quelconque, M. Bonaparte a fait sur ce monstre en carton un effet de feu de Bengale rouge, et a dit au votant effaré : Il n'y a de possible que ceci ou moi : choisis ! Il a dit : Choisis entre la belle et la bête ; la bête, c'est le communisme ; la belle, c'est ma dictature. Choisis ! – Pas de milieu ! La société par terre, ta maison brûlée, ta grange pillée, ta vache volée, ton champ confisqué, ta femme violée, tes enfants massacrés, ton vin bu par autrui, toi-même mangé tout vif par cette grande gueule béante que tu vois là, ou moi empereur ! Moi, neveu du grand homme. Choisis. Moi, ou Croquemitaine.

Le bourgeois, effrayé et par conséquent enfant, le paysan, ignorant et par conséquent enfant, ont préféré M. Bonaparte à Croquemitaine<sup>90</sup>.

Le passage offre d'abord une métaphore exclusivement ironique avec l'alternative « premier candidat : M. Bonaparte ; deuxième candidat : l'abîme » : Hugo parodie la propagande électorale de Louis-Napoléon Bonaparte. Les métaphores du monstre ne viennent qu'ensuite, et avec elles une association particulièrement inextricable du satirique et de l'ironique. Les monstres énumérés transcrivent la vision effrayante que Bonaparte a cherché à donner du socialisme, et la vision effectivement effrayée que les électeurs naïfs en ont eue, et en cela la métaphore est ironique : elle l'est particulièrement lorsque des compléments ajoutent quelque épaisseur visuelle au monstre, à savoir lorsqu'il est question du « socialisme de Nuremberg avec des dents et des griffes et une braise dans les yeux ». Mais en même temps, ces monstres sont aussi l'attirail d'épouvante ridicule dont Bonaparte s'est servi : dans la mesure où le lecteur les perçoit comme les accessoires de théâtre d'une stratégie de terreur (et non plus comme la vision horrifique qui a captivé le regard des électeurs peureux), la métaphore est satirique. Elle le devient nettement lorsque, par une modification de son motif, elle quitte la thématique du monstrueux pour celle du théâtre (« Aidé d'un Ruggieri quelconque, M. Bonaparte a fait sur ce monstre en carton un effet de feu de Bengale rouge » – Ruggieri est le

---

<sup>89</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 708.

<sup>90</sup> *N le P*, VI, 3, Massin VIII, p. 496.

nom d'une célèbre famille d'artificiers). Mais déjà le satirique perçait dans l'énumération elle-même, délicieusement hétéroclite, qui faisait rendre un son creux à l'image du monstre en entrechoquant les imaginaires les plus divers : le conte littéraire (« l'ogre du Petit Poucet »), le théâtre populaire (« le vampire de la Porte Saint-Martin »), la mythologie classique (« l'hydre de Thérémène »), la Bible (« le dragon de l'Apocalypse ») et les folklores locaux (« la Tarasque, la Drée, le Graouilli », trois monstres qui figuraient déjà dans la Préface de *Cromwell* (1827) comme des exemples de productions grotesques).

La transition de l'ironie à la satire peut être plus douce encore. Elle n'a pas besoin d'introduire ces éléments incompatibles avec le point de vue parodié qui sont toujours plus ou moins discordants ; elle peut se contenter de faire émerger, à partir de métaphores ironiques qui traduisent le point de vue de l'adversaire, une représentation métaphorique de cet adversaire qui est caricaturale de l'extérieur, satirique. C'est le cas dans *William Shakespeare* de la métaphore du pensionnat, trait de satire dirigé contre la « critique sobre » :

De l'effort combiné des deux critiques gardiennes de la tranquillité publique, il résulte une réaction salutaire. Cette réaction a déjà produit quelques spécimens de poètes rangés, bien élevés, qui sont sages, dont le style est toujours rentré de bonne heure, qui ne font pas d'orgie avec toutes ces folles, les idées, qu'on ne rencontre jamais au coin d'un bois, *solus cum sola*, avec la rêverie, cette bohémienne, qui sont incapables d'avoir des relations avec l'imagination, vagabonde dangereuse, ni avec la bacchante Inspiration, ni avec la lorette Fantaisie, qui de leur vie n'ont donné un baiser à cette va-nu-pieds, la muse, qui ne découchent pas, et dont leur portier, Nicolas Boileau, est content. Si Polymnie passe, les cheveux un peu flottants, quel scandale, vite, ils appellent un coiffeur. M. de Laharpe accourt. Ces deux critiques sœurs, la doctrinaire et la sacristaine, font des éducations. On dresse les écrivains petits. On prend en sevrage. Pensionnat de jeunes renommées<sup>91</sup>.

On voit qu'après une première métaphore satirique, « les deux critiques gardiennes de la tranquillité publique », qui, dans ce paragraphe du moins, reste sans lendemain (on la retrouve en revanche plus loin), Hugo entre dans une perspective ironique, évoquant « une réaction salutaire ». Suit tout un ensemble de métaphores ironiques, qui feignent l'éloge de la sagesse des « poètes rangés » et, par la même occasion, donnent des grands ressorts du génie artistique une vision plaisamment scandalisée : « toutes ces folles, les idées », « la rêverie, cette bohémienne », « l'imagination, vagabonde dangereuse », etc. Toutes ces métaphores ironiques, le lecteur s'en rend vite compte, sont déterminées par la construction d'une image d'ensemble cohérente, une image qui, elle, est satirique : celle du pensionnat de jeunes filles, qui s'énonce comme satirique (comme caricature de l'extérieur) à la fin du paragraphe : « Ces

---

<sup>91</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 238-239.

deux critiques sœurs, la doctrinaire et la sacristaine, font des éducations. On dresse les écrivains petits. On prend en sevrage. Pensionnat de jeunes renommées ». L'image du pensionnat se construit dès les premières métaphores ironiques, faussement élogieuses (« [leur] style est toujours rentré de bonne heure », « ne font pas d'orgie avec », « ne découchent pas »), et cependant il y a un moment de la métaphore filée où s'opèrent à la fois l'émergence de l'image d'ensemble et le basculement de l'ironique dans le satirique : « et dont leur portier, Nicolas Boileau, est content », premier segment du texte où l'assimilation *doctrinaires néoclassiques* → *pensionnat* n'est plus seulement impliquée, mais explicitée. Au passage, on constate de nouveau à l'œuvre cette fantaisie qui pousse Hugo à donner un rôle, dans une configuration-image complexe, aux référents les plus nombreux et les plus divers possibles : Laharpe et Boileau, morts illustres et symboliques, sont embarqués dans la troupe hétéroclite – abstractions psychologiques (les idées, la rêverie, etc.), allégories mythologiques (Polymnie) et personnes vivantes (les critiques sobres et les écrivains sages) – qui donne au lecteur cette petite comédie qu'est la métaphore.

Il est intéressant de comparer ce passage de *William Shakespeare* à un passage des « Traducteurs » où la métaphore du pensionnat est également mise en œuvre, et mise en œuvre de façon à la fois ironique et satirique ; mais le chemin de l'ironie à la satire est suivi en sens inverse :

En France particulièrement, prenez garde à vous. Nous autres français, nous sommes une nation de demoiselles. Il faut s'observer dans notre pensionnat. Cambronne en a été expulsé dernièrement.

Et j'ajoute qu'il ne l'avait pas volé.

Il avait trouvé moyen de dire la plus grande chose dans le plus gros mot. Ce malem-bouché gênait l'histoire. On l'a mis dehors. C'est bien fait<sup>92</sup>.

Hugo, cette fois, applique d'abord de l'extérieur la métaphore-caricature du pensionnat au comparé dont il veut faire la satire (« Nous autres français, nous sommes une nation de demoiselles. Il faut s'observer dans notre pensionnat ») ; puis pour prolonger et approfondir la dérision, il épouse faussement et plaisamment le point de vue qu'il a d'abord raillé du dehors : c'est tout le développement ironique sur Cambronne expulsé à juste titre du pensionnat. Le parcours, pour une fois, va de l'extériorité satirique à l'intériorité ironique.

---

<sup>92</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 385.

## Le comique et ses autres

La richesse de pensée que les métaphores hugoliennes sont capables d'emmagasiner devient particulièrement manifeste quand on s'intéresse aux images à fonction de dérision. On s'aperçoit en effet, dans de très nombreux cas, que la dérision n'est qu'une partie de la visée, de la portée de ces métaphores, et qu'elles ont *aussi* une validité sérieuse. Bien souvent même, la réussite et la valeur de la dérision dépend de l'interaction avec ce qui fait la validité sérieuse de ces métaphores. Ce sont donc les entrelacs de la dérision et du sérieux dans la métaphore hugolienne que nous étudierons ici.

### De deux métaphores à trois niveaux : sérieux, satirique, ironique

Certaines des métaphores filées auxquelles Hugo a donné le plus de développement sont intéressantes en ceci qu'elles articulent trois niveaux de sens : elles ont à la fois une signification sérieuse, une signification satirique et une signification ironique. C'est le cas, au moins, de deux métaphores filées des *Contemplations* : celle de la Révolution dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) et « Quelques mots à un autre » (I, 26) ; et celle du procès en sorcellerie dans « Amour » (III, 10). Dans les deux cas, l'ampleur qui est donnée à la métaphore permet ce chatoiement sémantique, ce jeu de significations qui sont tantôt superposées, tantôt simplement distribuées en des espaces différents du poème.

La métaphore de la révolution dans « Réponse à un acte d'accusation »<sup>93</sup> a bien un niveau de sens sérieux. Aux vers 29-59, le poète rappelle le moment de sa jeunesse, ce moment inaugural de sa carrière poétique, où il découvrit, entre les règles et hiérarchies de la poétique classique, et le système de privilèges et d'oppression de l'Ancien Régime, une ressemblance saisissante :

Quand je sortis du collège, du thème,  
Des vers latins, farouche, espèce d'enfant blême  
Et grave, au front penchant, aux membres appauvris,  
Quand, tâchant de comprendre et de juger, j'ouvris  
Les yeux sur la nature et sur l'art, l'idiome,

---

<sup>93</sup> Je reprends et j'amende ici une analyse que j'ai déjà exposée dans « Le rire des métaphores dans *Les Contemplations* », ma contribution au colloque d'agrégation sur *Les Contemplations* des 4 et 5 novembre 2016 organisé par Claude Millet, Florence Naugrette et Henri Scepi ; publiée en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo : [http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Peynet\\_Rire.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/Colloques%20agreg/Les%20Contemplations/Textes/Peynet_Rire.htm) (page consultée le 2 août 2020).

Peuple et noblesse, était l'image du royaume<sup>94</sup>

Ressemblance saisissante sous laquelle la fin du poème révélera une parenté profonde, une vraie solidarité historique : les règles classiques étaient la survivance de la contrainte d'Ancien Régime dans l'ordre de la pensée (« Et je n'ignorais pas que la main courroucée / Qui délivre le mot, délivre la pensée<sup>95</sup> »), de sorte que révolutionner la poétique c'était continuer la Révolution dans cet ordre, et du même coup permettre à la Révolution de poursuivre plus en profondeur son œuvre de progrès social :

Le mouvement complète ainsi son action.  
Grâce à toi, progrès saint, la Révolution  
Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre.  
Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre.  
Elle crie, elle chante, elle enseigne, elle rit.  
Sa langue est déliée ainsi que son esprit.  
[...] Elle entre aux profondeurs du langage insondable ;  
Elle souffle dans l'art, porte-voix formidable ;  
Et, c'est Dieu qui le veut, après avoir rempli  
De ses fiertés le peuple, effacé le vieux pli  
Des fronts, et relevé la foule dégradée,  
Et s'être faite droit, elle se fait idée<sup>96</sup> !

Les vers 29-59 au moins (jusqu'à « Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi ») constituent donc un moment sérieux de la métaphore, un moment où le poète la prend à son compte. C'est, en fait, un moment préparatoire de la métaphore révolutionnaire proprement dite (la description de la poésie monarchie, avant le récit du grand bouleversement amené par Hugo) ; et un moment préparatoire qui permet une appropriation. Car l'image de la Révolution vient des adversaires du poète, qui l'accusent d'avoir été « le démagogue horrible et débordé » : tel est « l'acte d'accusation », rapporté par les premiers vers du poème. La stratégie de la « réponse » à cette accusation est une stratégie d'argumentation analogique, une stratégie d'acceptation, d'extension et d'appropriation de l'analogie<sup>97</sup>, par laquelle Hugo retourne en justification une métaphore qui devait le condamner (*vous m'accusez d'avoir fait la Révolution dans les lettres : vous avez raison, et c'est même plus vrai que vous ne pensez, car les lettres étaient comme l'Ancien Régime en France avant 1789 : aussi une Révolution y était-elle nécessaire*). C'est ce travail ô combien sérieux d'extension de l'analogie, produisant le retournement argumentatif, qui occupe le poète dans ces vers 29-59. D'où l'insistance didac-

---

<sup>94</sup> LC, I, 7, Massin IX, p. 74.

<sup>95</sup> LC, I, 7, Massin IX, p. 77.

<sup>96</sup> LC, I, 7, Massin IX, p. 78.

<sup>97</sup> À rapprocher des stratégies étudiées au chapitre 8 p. 468-481.

tique avec laquelle Hugo multiplie les prédictions métaphoriques qui reformulent ou déclinent l'assimilation fondamentale :

La poésie était la monarchie ; un mot  
Était un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud ;  
Les syllabes pas plus que Paris et que Londres  
Ne se mêlaient ; ainsi marchent sans se confondre  
Piétons et cavaliers traversant le pont Neuf ;  
La langue était l'état avant quatrevingt-neuf ;  
Les mots, bien ou mal nés, vivaient parqués en castes ;  
Les uns, nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,  
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,  
Et montant à Versailles aux carrosses du roi ;  
Les autres, tas de gueux, drôles patibulaires,  
Habitant les patois ; quelques-uns aux galères  
Dans l'argot ; dévoués à tous les genres bas,  
Déchirés en haillons dans les halles ; sans bas,  
Sans perruque ; créés pour la prose et la farce ;  
Populace du style au fond de l'ombre épars<sup>98</sup>

Indéniablement, la fantaisie hugolienne, le sens du comique métaphorique, mêle déjà sa gaieté à ce moment sérieux, à portée historico-philosophique, de la métaphore. Gaieté sensible dans le recours à l'accessoire et au détail concret (les mots nobles « mont[ent] à Versailles aux carrosses du roi », les mots roturiers sont « déchirés en haillons dans les halles ; sans bas, / Sans perruque ») et dans le désir de donner un rôle, dans la configuration-image, à plusieurs éléments périphériques de la réalité-thème, ce qui permet de faire se dérouler de véritables petites scènes comiques :

Vilains, rustres, croquants, que Vaugelas leur chef  
Dans le baignoir Lexique avait marqués d'une F ;  
N'exprimant que la vie abjecte et familière,  
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.  
Racine regardait ces marauds de travers ;  
Si Corneille en trouvait un blotti dans son vers,  
Il le gardait, trop grand pour dire : Qu'il s'en aille ;  
Et Voltaire criait : Corneille s'encanaille !  
Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi<sup>99</sup>.

Mais cette montée en puissance du comique, et d'un comique qui n'est plus seulement de fantaisie mais déjà satirique, se superpose à la signification sérieuse de ce premier moment de la métaphore, sans la mettre à mal aucunement.

La métaphore filée de la Révolution française a en effet un deuxième niveau de sens, un niveau de sens satirique : elle sert à rendre ridicule l'Ancien Régime littéraire, au moyen d'une description plaisante. Usage satirique des métaphores où l'on retrouve, jouant à plein,

---

<sup>98</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 74-75.

<sup>99</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

l'effet de caricature – dans « Quelques mots à un autre », ces trois vers font bien l'effet d'un dessin satirique : « Les mots de qualité, les syllabes marquises, / Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises, / Faisant la bouche en cœur et ne parlant qu'entre eux<sup>100</sup> » – et le décalage burlesque : les réalités du système littéraire classique sont happées vers le bas par la trivialité des *realia* de l'Ancien Régime et de la Révolution qui leur sont associés, que ce soit « l'Académie, aïeule et douairière, / Cachant sous ses jupons les tropes effarés<sup>101</sup> », ou « le mot noble à la longue rapière » et le « le vocable ignoble, son valet<sup>102</sup> ».

La métaphore révolutionnaire a enfin un troisième niveau de sens, qui relève de l'ironie parodique. Car avant d'être assumée par le poète, elle est, comme nous l'avons rappelé, le reproche grotesque qu'on lui adresse. « Je suis le démagogue horrible et débordé<sup>103</sup> », Hugo résume ainsi l'accusation portée contre lui dans « Réponse à un acte d'accusation » ; et c'est plus net encore dans « Quelques mots à un autre » : « Vous lâchez le grand mot : Révolutionnaire<sup>104</sup> ». Le reproche est grotesque par son exagération ; et donc, si la métaphore est un moment sérieuse, et partiellement assumée par le poète comme satirique, tout son développement délirant est surtout ironique : une acceptation feinte, à visée moqueuse, du discours d'autrui, une parodie de la pensée d'autrui. Alors que la signification satirique utilisait le décalage burlesque, la signification ironique recourt à une variété sombre de l'héroï-comique (d'où une métaphore *bifrons*, qui peut s'analyser aussi bien comme burlesque que comme héroï-comique, selon qu'on s'adresse à son visage satirique ou à son visage ironique) :

On but l'horreur jusqu'à la lie.  
 On les vit déterrer le songe d'Athalie ;  
 Ils jetèrent au vent les cendres du récit  
 De Thérémène ; et l'astre Institut s'obscurcit.  
 Oui, de l'ancien régime ils ont fait tables rases,  
 Et j'ai battu des mains, buveur du sang des phrases,  
 Quand j'ai vu, par la strophe écumante et disant  
 Les choses dans un style énorme et rugissant,  
 L'Art poétique pris au collet dans la rue,  
 Et quand j'ai vu, parmi la foule qui se rue,  
 Pendre, par tous les mots que le bon goût proscrit,  
 La lettre aristocrate à la lanterne esprit<sup>105</sup>.

---

<sup>100</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 107.

<sup>101</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>102</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76.

<sup>103</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>104</sup> *LC*, I, 26, Massin IX, p. 106.

<sup>105</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76.

Parodier le récit révolutionnaire, récit grave et traumatisant, en lui donnant pour personnages les tropes et les alexandrins, ce qui dédramatise et rend bouffonne toute la violence du récit, cela relève bien d'un héroï-comique sombre (qu'il faudrait pouvoir appeler tragi-comique), utilisé pour moquer de l'intérieur l'exagération de l'accusation. La réussite ironique de la métaphore filée dans ces deux poèmes tient aussi à ce qu'on pourrait appeler son affolement farcesque, logique de comique débridé qui, pour traduire le délire horrifié des contempteurs du romantisme, fait s'enchaîner des personnifications sur un rythme endiablé, se succéder des scènes dans une énumération narrative sans queue ni tête :

Alors, l'ode, embrassant Rabelais, s'enivra ;  
Sur le sommet du Pinde on dansait Ça ira ;  
Les neuf Muses, seins nus, dansaient la Carmagnole ;  
L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole ;  
Jean, l'ânier, épousa la bergère Myrtil.  
On entendit un roi dire : « Quelle heure est-il ? »<sup>106</sup>

Au niveau diégétique, l'affolement farcesque renverse toutes les barrières et mêle dans une confusion savante et joyeuse des réalités de différents ordres, ici des réalités fictionnelles (le roi de tragédie, l'ânier et la bergère), littéraires (l'ode, l'emphase), métalittéraires (les Muses et le Pinde comme allégories du poétique), humaines (Rabelais, soit la personne réelle d'un auteur).

Le poème « Amour », beaucoup plus court que « Réponse à un acte d'accusation », lui ressemble cependant à la fois par ce chatoiement sémantique du sérieux, de la satire et de l'ironie, par la position d'accusé occupée par le poète, et par un sentiment d'oppression qui se dit dans l'imaginaire de l'Ancien Régime. À partir du vers 22 se développe une métaphore filée dont l'assimilation-thème est récapitulée par les quatre derniers vers du poème : « Quoi ! nous sommes encore aux temps où la Tournelle, / Déclarant la magie impie et criminelle, / Lui dressait un bûcher par arrêt de la cour, / Et le dernier sorcier qu'on brûle, c'est l'Amour<sup>107</sup> ». Cette assimilation de l'amour à un sorcier condamné par un tribunal médiéval a en fait plusieurs motivations qui lui donnent ses trois niveaux de sens. Les vingt-et-un premiers vers du poème affirment le caractère mystérieux, inexplicable, du sentiment amoureux :

Le cœur éperdu crie : Est-ce que je sais, moi ?  
Cette femme a passé : je suis fou. C'est l'histoire.  
Ses cheveux étaient blonds, sa prunelle était noire ;

---

<sup>106</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 75.

<sup>107</sup> *LC*, III, 10, Massin IX, p. 168.

En plein midi, joyeuse, une fleur au corset,  
 Illumination du jour, elle passait ;  
 Elle allait, la charmante, et riait, la superbe ;  
 Ses petits pieds semblaient chuchoter avec l'herbe ;  
 Un oiseau bleu volait dans l'air, et me parla ;  
 Et comment voulez-vous que j'échappe à cela ?  
 Est-ce que je sais, moi ? C'était au temps des roses ;  
 Les arbres se disaient tout bas de douces choses ;  
 Les ruisseaux l'ont voulu, les fleurs l'ont comploté<sup>108</sup>.

On le voit, plusieurs éléments d'explication sont envisagés – deux séries, pour être exact, qui sont deux topiques de la poésie amoureuse : la beauté de la femme, puis l'action incitatrice d'une nature printanière – mais aucun n'est donné pour vraiment satisfaisant. Ce caractère en définitive inexplicable de l'amour est une première motivation de la métaphore de la sorcellerie : la suite du poème, reprenant les éléments passés en revue dans les premiers vers, explique qu'il faut

Demand[er] le secret de ce doux maléfice  
 Aux vents, au frais printemps chassant l'hiver hagar,  
 Au philtre qu'un regard boit dans l'autre regard,  
 Au sourire qui rêve, à la voix qui caresse,  
 À ce magicien, à cette charmeresse !  
 [...] À la branche de mai, cette Armide qui guette,  
 Et fait tourner sur vous en cercle sa baguette !  
 [...] Au vague enchantement des champs mystérieux<sup>109</sup> !

Considérée au prisme de cette première motivation, la métaphore est sérieuse ; et si le parti pris de filer au maximum l'assimilation a déjà quelque chose de comique, c'est un comique qui relève au départ de la fantaisie pure, sans intention satirique.

Mais l'amour est aussi assimilé à la sorcellerie parce que comme elle, il trouve en face de lui des juges qui font son procès : on touche là à une deuxième motivation de la métaphore. On sait que Hugo, en 1845, avait été pris en flagrant délit d'adultère avec Léonie Biard, et si lui ne fut pas judiciairement inquiété, elle en revanche subit la prison : il est probable qu'en écrivant ce poème (dont le manuscrit est daté du 5 mars 1855), Hugo se soit souvenu de cette douloureuse expérience ; elle aura contribué à lui faire soutenir ce nouveau combat contre les structures oppressives de la société<sup>110</sup>. Le locuteur du poème se trouve donc en situation de

---

<sup>108</sup> *LC*, III, 10, Massin IX, p. 167.

<sup>109</sup> *LC*, III, 10, Massin IX, p. 167.

<sup>110</sup> Combat que Hugo met au nombre de ses luttes progressistes, sur le même plan que la réhabilitation des « damnés humains », le secours imploré pour les misérables et l'abolition exigée de la peine de mort, dans « Écrit en 1846 » (*LC*, V, 3), où il revient sur son évolution politique : « J'ai vu l'esprit humain libre, le cœur de l'homme / Esclave ; et j'ai voulu l'affranchir à son tour, / Et j'ai tâché de mettre en liberté l'amour » (V, Massin IX, p. 256). Dans la dernière série de *La Légende des siècles*, publiée en 1883, le premier poème d'une section intitulée « L'Amour » fera de nouveau le même constat : « Quoi ! le libérateur qui par degrés desserre / La double chaîne noire, ignorance et misère, / [...] Le Progrès, qui de flamme éblouit le vulgaire, / [...] Il n'a pu

procès : s'il apostrophe, aux vers 22-23, « prévôté, / Bailliage, châtelet, grand-chambre, saint office », et s'il se défend de savoir le secret du « doux maléfice », c'est qu'il est en butte à une instruction criminelle que le lecteur s'imagine aussi atroce que celle qui persécute l'innocente Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris* (1831). Ce composant de la métaphore ouvre la porte à l'ironie et à la satire : à l'ironie lorsque le locuteur, feignant d'embrasser le point de vue de ses juges, les exhorte à instruire leur enquête tout en la reportant sur des objets qui la rendent ridicule : « Faites, Cujas au poing, un bon procès en forme / Aux sources dont le cœur écoute les sanglots, / Au soupir éternel des forêts et des flots. / Dressez procès-verbal contre les pâquerettes / Qui laissent les bourdons froisser leurs collerettes ; / Instrumentez ; tonnez<sup>111</sup> » ; à la satire lorsque, s'extrayant de ce point de vue faussement adopté, le locuteur utilise l'image de la justice médiévale pour décrire de l'extérieur la persécution judiciaire de l'amour libre : « nous sommes encore aux temps où la Tournelle, etc. ». Quasi littérale puisqu'il y a des procès pour adultère au XIX<sup>e</sup> siècle, l'image judiciaire est satirique par sa couleur médiévale, qui dit plaisamment le caractère excessif et arriéré de cette persécution.

Enfin, la métaphore du procès en sorcellerie a une dernière motivation : la criminalisation de l'amour hors-mariage tient à l'influence encore écrasante d'une morale chrétienne qui voit le péché partout et qui diabolise particulièrement le désir amoureux ; c'est pourquoi l'image de la sorcellerie, considérée comme commerce avec les démons, convient à l'amour dans une perspective là encore ironique et satirique à la fois. À partir du vers 35 au moins, le filage de la métaphore de la magie n'est plus seulement une démarche de fantaisie pure, mais bien une démarche ironique : c'est pour parodier la vision diabolisante de l'amour, en feignant de l'adopter, que le locuteur du poème donne un aspect satanique à des réalités qui relèvent de la topique lyrique euphorique de l'amour :

Exorcisez le pré tentateur, l'antre, l'orme !  
 [...] Prouvez que deux amants  
 Livraient leur âme aux fleurs, aux bois, aux lacs dormants,  
 Et qu'ils ont fait un pacte avec la lune sombre,  
 Avec l'illusion, l'espérance aux yeux d'ombre,  
 Et l'extase chantant des hymnes inconnus,  
 Et qu'ils allaient tout deux, dès que brillait Vénus,  
 Sur l'herbe que la brise agitait par bouffées,  
 Danser au bleu sabbat de ces nocturnes fêtes,  
 Éperdus, possédés d'un adorable ennui,

---

fondre encor la glace que d'un pôle ! / [...] Les révolutions, archanges de clarté, / N'ont mis que la moitié de l'homme en liberté ! / L'autre est encore aux fers, et c'est la plus divine. / Doux oiseaux qui chantez là-bas dans la ravine, / Quand donc lèvera-t-on l'érou du triste amour ? » (XIII, 1, Massin IX, p. 660. Le manuscrit du poème n'est pas daté ; Paul Berret fait l'hypothèse de juin 1855, les éditeurs Massin celle de 1852).

<sup>111</sup> LC, III, 10, Massin IX, p. 167.

Elle n'étant plus elle et lui n'étant plus lui<sup>112</sup> !

Comme souvent dans l'ironie, c'est la contradiction manifeste, ici entre la topique satanique et la topique euphorique de l'amour, qui provoque la mise à distance et la disqualification du point de vue parodié. Ce n'est pas à dire pourtant qu'il ne reste pas quelque chose de sérieux, quelque chose que le poète prend à son compte, dans les métaphores les plus ironiques de ce poème : Hugo, comme nous allons le voir, sait faire cohabiter au sein d'une même image l'humeur bouffonne avec d'autres humeurs poétiques.

### **Des métaphores bipolaires**

Dans les deux cas qui précèdent, une métaphore développée sur une vaste échelle permettait de tresser ensemble des discours relativement indépendants : un discours philosophique, un discours satirique, et cette discursivité parodique d'un point de vue qu'est l'ironie. Mais à des échelles plus restreintes, de façon beaucoup plus intime et resserrée, la métaphore hugolienne a souvent une ambivalence ou une dualité, qui n'est pas d'ailleurs seulement entre le comique et le sérieux, mais entre le comique et un autre sentiment littéraire, un autre registre poétique. La fameuse doctrine du mélange des genres, plusieurs fois reformulée par Hugo depuis la Préface de *Cromwell* (1827), se réalise ainsi, consciemment ou inconsciemment, à l'intérieur même de certaines métaphores.

#### **a) Le grotesque et le sublime**

Certaines images associent une composante satirique à une composante sublime : le sublime et le grotesque, ces deux tendances esthétiques dont l'alliance donne vie à l'art, à en croire la Préface de *Cromwell*, s'unissent jusqu'au niveau de la figure de style. Encore faut-il distinguer deux modalités possibles de cette alliance. Le plus souvent, l'une ou l'autre des deux tendances a le dernier mot, – sans pour autant abolir jamais le contraste et la tension de cette dualité.

Le sublime peut avoir le dernier mot, et permettre une sortie du grotesque. C'est le cas dans « Réponse à un acte d'accusation », où la métaphore filée de la Révolution française, qui a comme on l'a vu ses accès d'emballement farcesque, a aussi des accès de sublime :

Force mots, par Restaut peignés tous les matins,  
Et de Louis-Quatorze ayant gardé l'allure,  
Portaient encor perruque ; à cette chevelure  
La Révolution, du haut de son beffroi,

---

<sup>112</sup> *LC*, III, 10, Massin IX, p. 167-168.

Cria : « Transforme-toi ! c'est l'heure. Remplis-toi  
De l'âme de ces mots que tu tiens prisonnière ! »  
Et la perruque alors rugit, et fut crinière.  
Liberté ! c'est ainsi qu'en nos rébellions,  
Avec des épagneuls nous fimes des lions<sup>113</sup> !

Nous avons vu que l'affolement farcesque fait proliférer les personnifications dans une succession rapide et chaotique ; ici au contraire, une même personnification s'organise et se déploie en un récit unifié sur plusieurs vers, un récit de métamorphose. Floraison de sublime, certes, mais qui reste enracinée dans le grotesque : la transformation d'une perruque en rugissante crinière est drôle autant qu'éblouissante.

Dans d'autres cas, c'est le grotesque qui a le dernier mot. Le sublime est alors ce contre quoi le grotesque se construit. C'est le cas dans « Écrit en 1846 », lorsque Hugo rappelle l'échec de ceux qui voulurent « chausser de royauté la Révolution » : « La patte du lion creva cette pantoufle<sup>114</sup> ». Une métaphore composite, satirique dans son ensemble, naît de la suture entre une image qui dit le sublime de la Révolution – à nouveau l'image du lion, l'animal épique et sublime par excellence, en général et chez Hugo en particulier – et une image qui moque l'attitude de la noblesse, son désir d'un compromis qui fasse perdre à l'événement historique sa radicale nouveauté : l'image de la pantoufle, comique en elle-même, devient burlesque, combinée avec celle du lion. Ce potentiel comique de la thématique métaphorique est valorisé par la mise en œuvre syntaxique : « le lion » et « cette pantoufle » sont deux anaphores infidèles, deux recatégorisations métaphoriques qui opèrent un « coup de force présuppositionnel<sup>115</sup> », c'est-à-dire qu'elles donnent pour présupposées deux identifications particulièrement exorbitantes ; d'où un effet de surprise qui ajoute à l'incongruité de l'alliance burlesque. Même mixte satirique de sublime et de burlesque, et qui plus est, même thématique métaphorique, dans le passage des *Misérables* où Hugo caractérise « le grand art » des « habiles » qui « dépecèrent » la révolution de Juillet :

Voici donc le grand art : faire un peu rendre à un succès le son d'une catastrophe afin que ceux qui en profitent en tremblent aussi, assaisonner de peur un pas de fait, augmenter la courbe de la transition jusqu'au ralentissement du progrès, affadir cette aurore, dénoncer et retrancher les âpretés de l'enthousiasme, couper les angles et les ongles, ouater le triomphe, emmitoufler le droit, envelopper le géant peuple de flanelle et le coucher bien vite, imposer la diète à cet excès de santé, mettre Hercule en traitement de convalescence, délayer l'événement dans l'expédient, offrir aux esprits altérés d'idéal ce

---

<sup>113</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76.

<sup>114</sup> *LC*, V, 3, I, Massin IX, p. 251.

<sup>115</sup> Expression forgée par Alain Berrendonner dans « Quelques notions utiles à la sémantique des descripteurs nominaux », *Tranel* n°23, décembre 1995, p. 30.

nectar étendu de tisane, prendre ses précautions contre le trop de réussite, garnir la révolution d'un abat-jour.

1830 pratiqua cette théorie, déjà appliquée à l'Angleterre par 1688<sup>116</sup>.

Comme dans « Écrit en 1846 », la métaphore greffe un lexique de la précaution sanitaire (où l'on retrouve même le motif précis du capitonnage qu'on avait avec la pantoufle : « ouater », « emmitoufler », « envelopper... de flanelle ») sur un substrat épique (« le géant peuple », « Hercule »). Il y a bien là une constante thématique de l'imaginaire métaphorique hugolien, ce qu'on pourrait appeler l'inquiétude valétudinaire devant la surabondance de forces (surabondance souvent fabuleuse, mythologique), qui fait encore le fond d'une magnifique métaphore filée, épico-satirique toujours, dans *William Shakespeare* :

Les génies, les esprits, ce nommé Eschyle, ce nommé Ézéchiël, ce nommé Juvénal, ce nommé Dante, ce nommé Shakespeare, ce sont des êtres impérieux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs des galops ailés, franchisseurs de limites, « passant les bornes », ayant un but à eux, lequel « dépasse le but », « exagérés », faisant des enjambées scandaleuses, volant brusquement d'une idée à l'autre, et du pôle nord au pôle sud, parcourant le ciel en trois pas, peu cléments aux haleines courtes, secoués par tous les souffles de l'espace et en même temps pleins d'on ne sait quelle certitude équestre dans leurs bonds à travers l'abîme, indociles aux « aristarques », réfractaires à la rhétorique de l'état, pas gentils pour les lettrés asthmatiques, insoumis à l'hygiène académique, préférant l'écume de Pégase au lait d'ânesse.

Les braves pédants ont la bonté d'avoir peur pour eux. L'ascension provoque au calcul de la chute. Les culs-de-jatte compatissants plaignent Shakespeare. Il est fou, il monte trop haut ! La foule des cuistres, c'est une foule, s'ébahit et se fâche. Eschyle et Dante font à tout moment fermer les yeux à ces connaisseurs. Cet Eschyle est perdu ! Ce Dante va tomber ! Un dieu s'envole, les bourgeois lui crient : Casse-cou<sup>117</sup> !

Sur deux paragraphes, une double métaphore filée oppose les génies aux lettrés académiques. Les génies se voient assigner une identité métaphorique qui n'est ni parfaitement déterminée ni absolument fixe (c'est une des beautés de cette métaphore) : dans le premier paragraphe, une série d'attributs – des adjectifs, des périphrases, des participes – dessine par pointillisme l'image du cavalier de Pégase ; à la fin du second paragraphe, il est question dans une clause récapitulative d'un « dieu » qui « s'envole ». Les deux constantes de cette image instable, à savoir le motif du vol aventureux et le caractère mythologique de l'être volant, lui donnent son caractère épique et sublime. Quant aux lettrés académiques, ils sont assimilés à des infirmes (des « haleines courtes », des « lettrés asthmatiques », des « culs-de-jatte »). Le choix des comparants n'est pas déterminé seulement par la modélisation de leurs comparés respectifs, mais par leur mise en antithèse : l'image du cul-de-jatte est l'inverse parfaite du dieu ailé ou du cavalier volant, non seulement par son motif mais par son caractère grotesque. Dans le

---

<sup>116</sup> *LM*, IV, i, 2, Massin XI, p. 600.

<sup>117</sup> *WS*, II, III, 4, Massin XII, p. 259-260.

premier paragraphe, les deux métaphores sont encore à peu près séparables, même si comme on vient de le voir elles sont construites l'une par rapport à l'autre en contrepoint, en miroir antithétique. Dans le second paragraphe, en revanche, elles se trouvent suturées l'une à l'autre en une saynète à deux pôles (« Un dieu s'envole, les bourgeois lui crient : Casse-cou ! ») dont l'un, le pôle grotesque, est grotesque de façon redoublée par la représentation burlesque qu'il projette du pôle sublime : le dieu volant devient un « casse-cou ».

Le sublime c'est ce qui suscite l'admiration éblouie, mais aussi parfois la terreur. Dans « Écrit en 1846 », une autre métaphore satirique suit cette logique de suture, de greffe du burlesque sur le sublime, de mise en scène d'un comportement risible face à une réalité grandiose ; mais c'est avec un sublime sombre, terrible, à affilier au tragique et non plus à l'épique, de sorte qu'à la tension à peu près stable entre le rire et l'admiration se substitue une tension beaucoup plus conflictuelle, acrobatique, entre le rire et une certaine inquiétude<sup>118</sup>. Cette métaphore tourne en dérision l'incompréhension des nobles face à la Révolution : le poète s'adresse au marquis son interlocuteur :

Car vous étiez de ceux [...]  
Qui, légers, à la foule, à la faim, à l'émeute,  
Donnaient à deviner l'énigme du salon ;  
Et qui, quand le ciel noir s'emplissait d'aiglon,  
Quand, accroupie au seuil du mystère insondable,  
La Révolution se dressait formidable,  
Sceptiques, sans voir l'ongle et l'œil fauve qui luit,  
Distinguant mal sa face étrange dans la nuit,  
Presque prêts à railler l'obscurité difforme,  
Jouaient à la charade avec le monstre énorme<sup>119</sup>.

Il faut distinguer cette image d'autres métaphores qui, plus en amont dans le poème, donnaient déjà un traitement burlesque du motif du monstre (« Le monstre vous sembla d'abord fort transparent, / Et vous l'aviez tenu sur les fonts du baptême », « vous battiez des mains gaîment, quand Lafayette / Fit à Léviathan sa première layette »). Dans ces premières métaphores, le motif du monstre avait, comme le motif de la Terreur dans « Réponse à un acte d'accusation », une valeur non sérieuse, ironique : il traduisait avec dérision une vision de la Révolution déformée par la peur. Ici au contraire, le motif du monstre est sérieusement terrifiant, il ne traduit plus la vision apeurée des aristocrates, puisque précisément les aristocrates ne voient pas le monstre : c'est la lucidité historique du poète qui lui fait voir cette scène de cauchemar tragique. Le grotesque est entièrement du côté des aristocrates, dans leur réaction burlesque au pôle sublime. Et l'on peut admirer l'inventivité burlesque de Hugo, qui ici ne se

---

<sup>118</sup> À distinguer toutefois de l'ambivalence entre comique et effroi que nous étudierons plus loin.

<sup>119</sup> *LC*, V, 3, I, Massin IX, p. 251.

contente pas d'une simple suture, mais opère l'inversion comique d'un motif mythique, celui d'Œdipe et du sphinx (c'est l'homme qui propose des charades au sphinx, et non plus le sphinx qui soumet son énigme à l'homme ; la charade étant l'un de ces petits jeux littéraires auxquels s'amusaient les salons aristocratiques d'Ancien Régime, le comique de la métaphore est renforcé par une surdétermination littérale).

## b) Le comique et l'émerveillement

De même, certaines métaphores font cohabiter la visée satirique et l'émerveillement poétique. Cette cohabitation peut se faire selon plusieurs modalités : deux modalités qui sont les mêmes que pour la cohabitation du grotesque et du sublime, et une troisième plus inédite.

L'émerveillement poétique peut constituer une sortie du grotesque, évasion toute momentanée lorsque la métaphore grotesque est une vaste structure-cadre : on reconnaît, de nouveau, le cas de « Réponse à un acte d'accusation », où la métaphore filée de la Révolution n'a pas seulement des accès d'épique et de sublime, mais aussi des moments d'émotion poétique<sup>120</sup>, avec par exemple cette métamorphose :

Le vers, qui sur son front  
Jadis portait toujours douze plumes en rond,  
Et sans cesse sautait sur la double raquette  
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,  
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau,  
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,  
De la cage césure, et fuit vers la ravine,  
Et vole dans les cieux, alouette divine<sup>121</sup>.

On retrouve exactement le même phénomène, la même unification de plusieurs métaphores en un récit de métamorphose, qu'au moment sublime où la perruque-épagneul se transforme en crinière de lion. L'émerveillement poétique peut au contraire entrer comme ingrédient dans une métaphore globalement satirique : on a alors la suture burlesque d'un élément grotesque et d'un élément poétique. De même que la pantoufle dont on veut chausser la patte du lion Révolution, ou la mise en garde des culs-de-jatte bourgeois au génie ailé, sont ridicules par

---

<sup>120</sup> Bien sûr l'épique et le sublime suscitent aussi des émotions « poétiques », mais nous utilisons ici cet adjectif pour désigner un registre distinct de l'épique, du sublime, du tragique, etc., qui a pour émotion spécifique l'émerveillement : on pourrait éventuellement utiliser l'adjectif *lyrique*, conformément à la conception du lyrisme exposée dans la Préface de *Cromwell* (1827) : « Aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la poésie s'éveille avec lui. En présence des merveilles qui l'éblouissent et qui l'enivrent, sa première parole n'est qu'un hymne », c'est l'âge du lyrisme ; Massin III, p. 45) ; mais *lyrique* a couramment un sens un peu différent, nous avons donc préféré *poétique* dont le sens vague courant actuel correspond à peu près au registre que nous visons ici. Il suffira pour la précision que nous ayons indiqué sa nuance émotionnelle particulière.

<sup>121</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 77.

leur application burlesque à un élément premier épique et sublime, les préceptes de tempérance de l'école sobre, dans *William Shakespeare*, sont ridicules dans le cadre merveilleux du jardin des Muses :

Vous voici dans le resplendissant jardin des muses où s'épanouissent en tumulte et en foule à toutes les branches ces divines éclosions de l'esprit que les Grecs appelaient Tropes, partout l'image idée, partout la pensée fleur, partout les fruits, les figures, les pommes d'or, les parfums, les couleurs, les rayons, les strophes, les merveilles, ne touchez à rien, soyez discret<sup>122</sup>.

Ce qu'on retrouve ici, c'est la constante thématique qu'on voyait se dégager tout à l'heure, l'inquiétude valétudinaire devant la surabondance fabuleuse, – ou au moins une variante de cette configuration (si l'on isole la métaphore du jardin des Muses, le souci hygiénique n'y est ni explicite ni nécessairement implicite ; mais l'environnement textuel immédiat le rend présent à l'horizon de conscience du lecteur, puisqu'on lit juste avant : « Autrefois on disait : fécondité et puissance ; aujourd'hui l'on dit : tisane », et juste après : « Soyez de la société de tempérance »).

Mais il est une troisième modalité, plus inédite, de la cohabitation du comique et de l'émerveillement poétique, qui est particulièrement intéressante par une coïncidence parfaite de ces deux sentiments, en apparence contradictoires, sur le même élément, et cela au prix d'un retournement axiologique. Dans certains cas où la métaphore a une fonction ironique, c'est-à-dire qu'elle reflète un point de vue que Hugo cherche à ridiculiser, il arrive que des images censées, dans la perspective de l'adversaire, dévaloriser et bafouer le comparé, s'avèrent posséder une beauté inattendue ; émises comme expression caricaturale du point de vue adverse, elles sont récupérables par le point de vue de Hugo et de son lecteur, – un peu comme certaines insultes sont parfois reçues et acceptées comme des titres de gloire, lorsque la divergence de point de vue entre l'insultant et l'insulté atteint de certaines proportions. Ainsi, dans le poème « Amour », la métaphore de la sorcellerie dans ce qu'elle a de démoniaque est censée traduire la méfiance et l'hostilité de la morale chrétienne à l'égard du sentiment amoureux, mais les images qu'elle produit (les deux amants « ont fait un pacte avec la lune sombre, / Avec l'illusion, l'espérance aux yeux d'ombre, / Et l'extase chantant des hymnes inconnus » ; « ils allaient tous deux, dès que brillait Vénus, / Sur l'herbe que la brise agite par bouffées, / Danser au bleu sabbat de ces nocturnes fées ») prennent une valeur supplémentaire, une valeur positive et poétique qui les sauve. De même, dans *William Shakespeare*, la métaphore du pensionnat, utilisée pour tourner en dérision « l'école sobre », enve-

---

<sup>122</sup> *WS*, II, I, 4, Massin XII, p. 237.

loppe des personnifications qui sont censées être insultantes et qui s'avèrent *aussi*, selon un autre point de vue, d'une grande poésie : « toutes ces folles, les idées », « la rêverie, cette bohémienne », « l'imagination, vagabonde dangereuse », « la bacchante Inspiration », « la lorette Fantaisie », « cette va-nu-pieds, la muse ». Percevoir cette poésie demande un peu de cette conversion du regard qui fut l'œuvre du romantisme, l'œuvre de Hugo de la Préface de *Cromwell* : la possibilité de trouver de la beauté au grotesque, un grotesque à comprendre en un sens large, englobant l'indécent, le prosaïque, le trivial, le non-noble. Dans le même esprit, Hugo exaltera plus tard dans la comète la prostituée du ciel<sup>123</sup>, avec un retournement de l'insulte en éloge – une subversion idéologique, un travail de la pensée agissant au niveau des comparants – qui est déjà implicite dans le passage de *William Shakespeare*. Des « nocturnes fées » du poème « Amour » à ces « folles », lorette, bacchante et bohémienne, il y a de nouveau une constante thématique, marquée au sceau d'une duplicité d'humeur, ironie et poésie.

### c) Le comique et l'effroi

Certaines métaphores, enfin, se tiennent dans un équilibre acrobatique entre le satirique et l'effroi. C'est le cas en fait d'une série bien précise de métaphores qui traverse notre corpus : des personnifications du passé qui en font un être à la fois inquiétant et grotesque.

Une première de ces personnifications – relativement exceptionnelle par les motifs qu'elle met en œuvre, alors que les autres exploitent toutes un même motif beaucoup plus net – se trouve au livre V des *Contemplations*, dans « Écrit en 1846 », où elle a droit à un bloc d'alexandrins autonome (isolé par des blancs) :

Le passé ne veut pas s'en aller. Il revient  
 Sans cesse sur ses pas, reveut, reprend, retient,  
 Use à tout ressaisir ses ongles noirs, fait rage ;  
 Il gonfle son vieux flot, souffle son vieil orage,  
 Vomit sa vieille nuit, crie : À bas ! crie : À mort !  
 Pleure, tonne, tempête, éclate, hurle, mord.  
 L'avenir souriant lui dit : Passe, bonhomme<sup>124</sup>.

La métaphore a ceci d'original qu'elle n'associe pas au passé un comparant bien déterminé. La personnification naît et s'épaissit dans une accumulation de verbes au présent, des verbes de subjectivité (« ne veut pas s'en aller », « reveut ») et des verbes d'action (« revient sur ses

---

<sup>123</sup> Dans le poème « Là-haut » : manuscrit daté du 30 novembre 1869, poème publié dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877, XXIV, Massin XIV, p. 933).

<sup>124</sup> *LC*, V, 3, v, Massin IX, p. 256.

pas »), qui construisent l'image d'un être sans identité précise, mais tout entier d'énergie et de fureur. Des attributs lui sont conférés, des « ongles noirs » pour « tout ressaisir », puis des armes plus atypiques, des éléments naturels, « flot », « orage », « nuit » : ces attributs ne composent pas un portrait unifié, mais suggèrent un être hybride, fabuleux, polymorphe, mélange de monstre et de force cosmique<sup>125</sup>. Au total, une incarnation du passé qui a de quoi effrayer, par ses intentions (« tout ressaisir »), sa puissance et sa violence (« hurle, mord »). Mais ce potentiel d'effroi est contrebalancé par des indices de faiblesse et des traits de cocasserie. Le débordement d'activité furieuse est ridicule par son excès même (efficacité de l'accumulation) ; l'emploi de la séquence « adjectif possessif + *vieux* » dégrade les armes cosmiques, ces accessoires de l'épique et du sublime ; le verbe « pleure », en tête de la dernière énumération de verbes au présent, mêle à la personnification un trait d'irrationalité puérile – le passé n'est plus seulement monstre et force naturelle, il est aussi enfant capricieux – et déjà comme un aveu d'impuissance. Le dernier vers, trait de brièveté après le déchaînement de la personnification sur six vers, parachève cette décrédibilisation : confronté à son adversaire, l'avenir à son tour personnifié, le passé se trouve réduit à un être inoffensif, à qui il suffit de dire « Passe, bonhomme ». Dans cette dérivation lexicale et cette redondance (dire « passe » au passé), il y a un paradoxe et une pensée double, à la fois de mise en garde et d'invite à la confiance (« Les deux devoirs : veiller et espérer », dit le titre du chapitre IV, VII, 4 des *Misérables*). Le passé est ce à quoi il n'y a qu'à dire « passe » (lui rappeler qu'il n'est déjà plus suffit pour s'en débarrasser, raison de confiance) mais aussi ce à quoi on ne devrait pas avoir à le dire : anomalie, raison de vigilance, que Hugo souligne dans *Les Misérables* à propos de l'anachronisme du cloître : « En temps ordinaire, pour dissoudre un anachronisme et le faire évanouir, on n'a qu'à lui faire épeler le millésime. Mais nous ne sommes point en temps ordinaire. / Combattons<sup>126</sup>. » C'est ce paradoxe et cette pensée que traduisent les personnifications à la fois effrayantes et comiques du passé : il ne faut pas en négliger la menace, d'où la nécessité d'une certaine crainte, et en même temps il faut lutter d'autant plus fermement que la lutte est gagnée d'avance.

Par la suite, dans la prose philosophique des *Misérables*, de *William Shakespeare* et des manuscrits de la même époque, le passé se trouve personnifié sous un masque beaucoup plus

---

<sup>125</sup> Cf. dans le même recueil l'Ouragan des « Mages », dont nous avons parlé au chapitre 5 p. 269-270 ; et dans *William Shakespeare* la métaphore du passé monstre, que nous étudierons au chapitre 12 p. 721-722.

<sup>126</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392.

précis, celui du mort-vivant. Ce motif métaphorique est né, semble-t-il, à la tribune de l'Assemblée législative sous la Seconde République : Hugo l'emploie contre ses adversaires conservateurs dans son discours du 17 juillet 1851 sur la révision de la Constitution :

Dans vos jours d'orgueil, vous déclarez que notre temps est mauvais, et que, quant à vous, vous n'en êtes pas. Vous n'êtes pas de ce siècle. Tout est là. Vous en tirez vanité. Nous en prenons acte.

Vous n'êtes pas de ce siècle, vous n'êtes plus de ce monde, vous êtes morts ! C'est bien ! je vous l'accorde ! (*Rires et bravos.*)

Mais puisque vous êtes morts, ne revenez pas, laissez tranquilles les vivants. (*Rire général.*)<sup>127</sup>

La métaphore du revenant fut donc d'abord un mot d'esprit, une raillerie en contexte de polémique oratoire : on voit comment elle naît d'une concession qui, exagérée ironiquement, fournit un début d'analogie (*vous n'êtes pas de ce siècle, nous en prenons acte* → *vous êtes morts*), puis d'une extension de ce début d'analogie (*puisque vous êtes morts, ne revenez pas*). Le comique de cette raillerie fut pleinement ressenti par l'auditoire, vu les « rires » dont le texte d'*Actes et paroles* garde trace. Le *Moniteur*, lui, garde trace non seulement de ces rires, mais d'une véritable bataille de bons mots à partir de la raillerie première :

Vous n'êtes pas de ce siècle, vous n'êtes plus de ce monde, vous êtes morts ! C'est bien ! je vous l'accorde !

*Une voix à droite.* Accordez-nous au moins la paix du tombeau.

M. VICTOR HUGO. Profitez de la concession. (*Agitation et rires.*)

M. MATHIEU BOURDON. Vous nous enterrez trop vite ! Nous ne sommes pas encore morts !

M. LE PRESIDENT. Les gens que vous tuez se portent assez bien.

M. VICTOR HUGO. Quoi ! vous voulez repaître ! (*Rire général.*)<sup>128</sup>

En répondant à la raillerie de Hugo par une citation de Corneille spirituellement réappliquée<sup>129</sup>, le Président de l'Assemblée paraît cette stratégie de concession ironiquement exagérée par laquelle l'orateur républicain prétendait disqualifier ses adversaires en les rejetant hors de l'histoire contemporaine. C'était de bonne guerre. Mais c'était en même temps emblématique de ce que la position conservatrice a d'angoissant pour un progressiste comme Hugo : ce refus de passer, que la métaphore transpose dans l'obstination du revenant à marcher parmi les vivants. Dans l'œuvre ultérieure de Hugo, l'image du mort-vivant, dans son ambivalence entre potentiel comique considérable et expression d'une angoisse profonde, sera au cœur d'une topique métaphorique cohérente et récurrente. Parfois le comique domine : on

---

<sup>127</sup> *Actes et paroles I*, Massin VII, p. 336.

<sup>128</sup> *Actes et paroles I*, Massin VII, p. 353.

<sup>129</sup> C'est dans *Le Menteur* de Corneille (1643) que le valet Cliton, voyant que son maître Dorante lui a menti en prétendant avoir tué Alcippe en duel, fait remarquer à Dorante : « Les gens que vous tuez se portent assez bien » (acte IV, scène 2).

a alors, dans *Les Misérables*, cette caricature des salons monarchistes en « monde momie<sup>130</sup> » que nous avons étudiée plus haut. Parfois au contraire, l'effroi triomphe : on a, de nouveau dans *Les Misérables*, cet « éternel combat des fantômes » dont le livre II, VII, « Parenthèse », fait « une des fatalités de l'humanité<sup>131</sup> ». Mais en certains endroits, le comique et l'effroi coïncident. C'est le cas, toujours dans *Les Misérables*, au quatrième et dernier chapitre du livre sur l'argot, précisément le chapitre intitulé « Les deux devoirs : veiller et espérer » :

Le passé, il est vrai, est très fort à l'heure où nous sommes. Il reprend. Ce rajeunissement d'un cadavre est surprenant. Le voici qui marche et qui vient. Il semble vainqueur ; ce mort est un conquérant. Il arrive avec sa légion, les superstitions, avec son épée, le despotisme, avec son drapeau, l'ignorance ; depuis quelque temps il a gagné dix batailles. Il avance, il menace, il rit, il est à nos portes. Quant à nous, ne désespérons pas. Vendons le champ où campe Annibal<sup>132</sup>.

Le potentiel comique de la métaphore est mis en valeur par le ton ironiquement détaché, par la façon dont Hugo nous présente la chose comme une curiosité : « Ce rajeunissement d'un cadavre est surprenant. Le voici qui marche et qui vient ». Le comique vient du paradoxe dans l'expression « ce rajeunissement d'un cadavre » (manière analytique, originale, d'introduire le motif du revenant) et du coup de force présuppositionnel que réalise l'anaphore recatégorisante (en utilisant l'expression paradoxale comme anaphore, c'est-à-dire comme reprise d'éléments auxquels référerait le cotexte gauche, on donne pour présupposée une prédication forcément exorbitante puisque le prédicat est en lui-même paradoxal). Et à partir du moment où l'image s'enrichit du motif du conquérant, un facteur supplémentaire du comique vient s'ajouter : le filage métaphorique, plus précisément la façon dont ce filage donne un rôle, dans la configuration-phore, à toutes sortes de réalités liées au thème : « sa légion, les superstitions », « son épée, le despotisme », « son drapeau : l'ignorance ». Mais en même temps, avec le motif du conquérant, le potentiel d'effroi se trouve également mis en valeur, et l'angoisse se nourrit de l'énumération verbale : « Il avance, il menace, il rit, il est à nos portes ». Avec l'allusion historique et lettrée, « Vendons le champ où campe Annibal<sup>133</sup> », et la façon dont elle vient au dernier moment singulariser radicalement la nature de l'image (rappelons que la singularité, en particulier celle des référents culturels, est un des moyens de l'écart

---

<sup>130</sup> *LM*, III, III, 3, Massin XI, p. 464.

<sup>131</sup> *LM*, II, VII, 3, Massin XI, p. 392. Voir notre chapitre 9 p. 523.

<sup>132</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 709.

<sup>133</sup> Allusion à un épisode fameux de la deuxième guerre punique, raconté par Tite-Live au livre XXVI de son *Histoire romaine* : Hannibal, qui est aux portes de Rome et a l'intention de prendre la ville, apprend que le champ où il a établi son campement a été vendu à Rome sans rien perdre de sa valeur, signe du peu de cas que les Romains font de leur adversaire. L'allusion commence quelques mots plus haut en réalité, avec « il est à nos portes », qui réécrit la locution latine devenue proverbiale *Hannibal ad portas*, « Hannibal est à nos portes ».

comique), c'est le rire qui triomphe, ou plutôt le sourire, suscité par la tendance de la métaphore au mot d'esprit. Ce passage de l'inquiétude au sourire soulagé est le même que dans « Écrit en 1846 ».

La métaphore du mort-vivant revient encore dans la prose philosophique intitulée « La Civilisation », et avec elle ce constat d'une anomalie historique que nous avons expliqué plus haut, « le passé n'est pas assez passé », ici formulé seulement dans ce qu'il a d'inquiétant :

Ne nous laissons point de le répéter, le passé n'est pas assez passé. Il importe de le reconduire à sa tombe. Il en sort par moments, et il se dresse tout debout, ayant à la main on ne sait quelle hideuse revendication de l'avenir. Ce cadavre crie : Aujourd'hui et demain sont à moi. Il monte en chaire et enseigne nos enfants. C'est lui qui, au sortir du collège, leur fait passer leur examen. Théocratie, oligarchie, monarchie à Sainte-Ampoule, défions-nous de ces choses mortes ! elles reviennent. Elles vivent de la vie terrible des spectres<sup>134</sup>.

Le revenant garde quelque chose de comique, surtout par la façon dont Hugo l'insère dans la réalité littérale (« Il monte en chaire et enseigne nos enfants. C'est lui qui, au sortir du collège, leur fait passer leur examen ») ; mais on voit bien – en particulier au mouvement du passage, à la façon dont il se conclut – que contrairement à ce qui se passait dans « Écrit en 1846 » et *Les Misérables*, c'est l'effroi qui domine ici.

Ce chapitre permet le même constat que le chapitre précédent : il n'y a pratiquement aucune différence, pour la dérision métaphorique, entre la poésie et la prose hugoliennes. La satire et l'ironie ne sont pas l'apanage de *Napoléon le Petit* et des *Châtiments*, elles sont aussi très présentes dans certains poèmes des *Contemplations*, dans *Les Misérables*, *William Shakespeare* et les proses philosophiques de la même époque, – avec des cibles différentes, logiquement, et une généralisation de la visée : non plus la clique et le régime du coup d'État, mais tous les adversaires du progrès social, politique et artistique. Cette satire et cette ironie sont très souvent métaphoriques ; elles reposent sur des logiques variées, parfois subtiles (attribution de métaphores aberrantes à un locuteur adverse / singerie-traduction métaphorique d'un point de vue adverse, passages possibles entre ironie et satire, etc.), qui toutes peuvent se trouver aussi bien dans les vers que dans la prose. Certaines récurrences thématiques se sont dessinées : ce que nous avons appelé l'inquiétude valétudinaire, face à la vitalité des grands artistes ou du progrès, et plus largement l'effroi facile des bourgeois, que l'on excite avec des épouvantails rouges et des dragons en papier mâché ; la mentalité réactionnaire comme mort-vivance, etc. Mais surtout, certains procédés, certaines logiques sont (ré)apparues – le goût

---

<sup>134</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 430.

hugolien pour les images composites ; la théâtralité métaphorique, c'est-à-dire ce qu'il y a de comédien chez le locuteur des métaphores hugoliennes (en l'occurrence, dans ce chapitre, la théâtralité ironique) – qui n'appartiennent pas exclusivement à la dérision métaphorique et sur lesquelles nous reviendrons, particulièrement au chapitre 12.



## Chapitre 11. L'argumentation métaphorique intrinsèque III

### Dire la grandeur

Aux métaphores intrinsèquement argumentatives qui épingle le mal (que ce soit en le prenant au tragique ou au contraire en le tournant en dérision) s'opposent symétriquement celles qui *exaltent* : qui disent non pas tant le bien que la grandeur. Cela tient peut-être à ce que l'argumentation métaphorique intrinsèque, comme toute démarche épidiétique (tout discours visant à fixer auprès d'un récepteur la valeur d'une chose), est une opération d'intensité, exacerbant chez le lecteur soit le rejet soit l'adhésion : lorsque bien il y a, ce bien prend l'aspect d'une grandeur. Au double pôle de l'horrible et du ridicule s'oppose l'admirable. Mais on peut admirer pour toutes sortes de raisons : dans l'utilisation hugolienne des métaphores exaltantes se traduit toute une pensée sur les motifs de l'admiration légitime. Hugo prend la parole en présence de valeurs déjà établies ; deux espèces de la grandeur ont cours dans l'ancien monde dont il vit le crépuscule, la *gloire* parmi les hommes, le *sacré* au-dessus d'eux. Il y a donc deux manières d'écrire la grandeur, qui correspondent en gros à deux genres poétiques : l'épique et l'hymne<sup>1</sup>. La gloire et donc l'épique, dans l'ancien monde, sont principalement militaires ; le sacré et donc l'hymne sont l'apanage de religions révélées. Hugo, qui pense et appelle de sa parole l'avènement d'un monde nouveau, opère le déplacement de ces deux espèces de grandeur, et donc de ces deux manières d'écrire, vers les objets qui en sont dignes ; les métaphores exaltantes seront l'instrument de ces deux *translations*. C'est pourquoi nous étudierons séparément ces deux modes d'écriture métaphorique de la grandeur, l'hymnique, puis l'épique, avant d'observer leur convergence en un foyer de grandeur à la fois glorieuse et sacrée : la grandeur spirituelle des génies.

La parole épique et la parole hymnique ont en commun une ressource : le merveilleux, le mythologique, qu'il s'agisse d'incarner dans des représentations sensibles la transcendance surnaturelle, ou d'exhausser les exploits humains. C'est pourquoi nous retrouverons régulièrement dans ses métaphores magnifiantes ce Hugo mythographe dont Pierre Albouy a fait

---

<sup>1</sup> Quid de l'*ode* ? Nous la partagerions volontiers entre l'épique (qui est plus large que l'épopée, celle-ci étant nécessairement narrative) et l'hymnique selon l'objet auquel elle s'adresse, humain ou surhumain, – pour l'essentiel, elle s'inscrirait dans la catégorie de l'épique. La grandeur humaine prise en charge par l'épique est celle de l'*exploit* au sens large : c'est bien ce que célèbrent les odes sportives de Pindare (qui tendent aussi, par ailleurs, à l'hymne). Sans doute est-il arrivé à l'ode, dans son histoire et notamment chez le jeune Hugo, de célébrer une grandeur qui ne devait rien ni au mérite humain ni à la transcendance surnaturelle – par exemple la naissance du duc de Bordeaux – mais c'était là une grandeur de pure convention sociale que Hugo ne se soucie pas de déplacer (sans compter que le langage de ces odes-là tend souvent à rejoindre celui de l'hymne).

l'étude, – ce Hugo qui fait un usage libre, souverain et créateur du merveilleux qu'il hérite, quand il n'invente pas son propre merveilleux<sup>2</sup>.

## Métaphore et écriture hymnique

Des hymnes homériques de l'Antiquité grecque à l'hymne chrétienne, un genre poétique a perduré jusqu'à aujourd'hui, défini par l'adresse d'une parole de louange à la divinité, entité transcendante ou du moins surhumaine<sup>3</sup> dont la grandeur est celle du sacré. Chez Hugo, la métaphore peut être principe d'écriture hymnique de deux façons : parce qu'elle apporte une façon de louer qui est celle de l'hymne (l'hymne utilise des images à la fois par désir de poétiser la louange – de faire hommage à la divinité des plus belles ou des plus sublimes comparaisons – et par nécessité pour dire une grandeur en elle-même invisible) et parce qu'elle configure les objets de la louange en dignes destinataires (sacrés et personnifiés) d'une parole hymnique. Nous nous attarderons d'abord sur ces différents aspects qui peuvent rendre la métaphore hymnique (essentiellement dans ce bel hymne du parlementarisme qu'est le livre V de *Napoléon le Petit*), puis nous étudierons plusieurs passages, surtout poétiques, où l'écriture hymnique cristallise grâce au trait linguistique essentiel du genre : l'invocation.

### Les composants de l'écriture hymnique

#### a) Grandeurs invisibles : le collectif et l'abstrait

La description purement factuelle des choses et des événements risque toujours de rester en deçà de leur signification, de leur envergure invisible. La métaphore permet à Hugo de manifester cet invisible, et par là d'exalter, – de même qu'elle sert ailleurs, comme nous l'avons vu au chapitre 9, à accuser en dévoilant les causalités inaperçues, les responsabilités diluées.

Dès l'ouverture du livre de *Napoléon le Petit* sur le parlementarisme, la métaphore permet de dire le collectif. Hugo date de la Révolution la fondation de la tribune française, les chapitres 1 et 2 du livre V racontent donc cette fondation, et le premier chapitre, intitulé

---

<sup>2</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963.

<sup>3</sup> La divinité destinataire de l'hymne est-elle toujours *transcendante* ? Elle ne l'est pas, ou ne devrait pas l'être, dans l'*Hymne à Zeus* du stoïcien Cléanthe, puisque pour les stoïciens Dieu est immanent (c'est, en gros, l'ordre du monde). Reste à savoir si la poésie hymnique (en particulier le trait essentiel de l'invocation, qui constitue le divin en destinataire tendanciellement personnel) ne réintroduit pas de la transcendance.

« 1789 », tente en quelques lignes de dégager le sens fondamental de l'initiative révolutionnaire :

Un jour, il y a soixante-trois ans de cela, le peuple français, possédé par une famille depuis huit cents années, opprimé par les barons jusqu'à Louis XI, et depuis Louis XI par les parlements, c'est-à-dire, pour employer la sincère expression d'un grand seigneur du dix-huitième siècle, « mangé d'abord par les loups et ensuite par les poux » ; parqué en provinces, en châtelainies, en bailliages et en sénéchaussées ; exploité, pressuré, taxé, taillé, pelé, tondu, rasé, rogné et vilipendé à merci, mis à l'amende indéfiniment pour le bon plaisir des maîtres ; gouverné, conduit, mené, surmené, traîné, torturé ; battu de verges et marqué d'un fer chaud pour un jurement, envoyé aux galères pour un lapin tué sur les terres du roi, pendu pour cinq sous, fournissant ses millions à Versailles et son squelette à Montfaucon, chargé de prohibitions, d'ordonnances, de patentes, de lettres royales, d'édits bursaux et ruraux, de lois, de codes, de coutumes, écrasé de gabelles, d'aides, de censives, de mainmortes, d'accises et d'excises, de redevances, de dîmes, de péages, de corvées, de banqueroutes ; bâtonné d'un bâton qu'on appelait sceptre, suant, soufflant, geignant, marchant toujours, couronné, mais aux genoux, plus bête de somme que nation, se redressa tout à coup, voulut devenir homme, et se mit en tête de demander des comptes à la monarchie, de demander des comptes à la providence, et de liquider ces huit siècles de misères. Ce fut un grand effort<sup>4</sup>.

À mesure qu'on avance dans l'accumulation des adjectifs qui disent son oppression, le peuple français apparaît de plus en plus sous l'aspect d'un individu unique, – surtout, en réalité, dans les dernières lignes, où son passage de l'oppression à la liberté est figuré dans une petite scène, dans la gestuelle d'un personnage allégorique : le peuple est d'abord « suant, soufflant, geignant, marchant toujours » (dans cette petite scène, le sceptre, symbole métonymique du pouvoir, remplit l'un des rôles disponibles de la configuration-image, celui du bâton, selon une logique de motivation en quelque sorte triangulaire<sup>5</sup>), puis « se redress[e] tout à coup ». Hugo présente ainsi la Révolution – cet ensemble d'événements multiples, à la progression tâtonnante, aux acteurs divers, pas toujours concertés, parfois opposés, jamais l'œuvre de tous – comme un acte collectif, un « grand effort » d'autant plus grand qu'il a été unanime. Certes c'est déjà une interprétation de l'histoire, plutôt qu'un récit strictement factuel, mais c'est une interprétation qui se défend si on ne la caricature pas : sans doute, tout le peuple n'a pas fait la Révolution, mais, dit Hugo, quelque chose de général, quelque chose de la nation tout entière

---

<sup>4</sup> *N le P*, V, 1, Massin VIII, p. 484.

<sup>5</sup> À savoir : 1) [bâton → pouvoir] dans le cadre de l'association *métaphorique* d'une signification abstraite à une configuration-image, le bâton est l'instrument du pouvoir exercé sur la bête de somme, donc il représentera le pouvoir – l'interprétation de *cet* élément de la configuration est *métonymique*, 2) [pouvoir → sceptre] plutôt que de simplement *doubler* l'abstrait du comparé par le concret du comparant, Hugo aime *introduire* des éléments *concrets* du comparé *dans* le comparant, avec un effet de trouage de la littéralité dans l'image : c'est pourquoi ici il introduit le sceptre, métonymie du pouvoir, *dans* l'image de la bête de somme, 3) [sceptre → bâton] Hugo est d'autant plus fondé à le faire que le sceptre *est déjà* un bâton : motivation supplémentaire par la *ressemblance / communauté de catégorie* matérielle, avec un effet comique ; mais aussi, peut-être, redécouverte de la logique métaphorique qui faisait du sceptre un symbole du pouvoir, remétaphorisation d'une métonymie-catachrèse : le sceptre est un bâton symbole du pouvoir, parce que c'est au bâton qu'on impose le mieux son autorité sur les êtres – c'est du moins une interprétation possible du symbole.

s'est exprimé dans la Révolution. Ici dire le collectif, c'est bien dire l'envergure invisible de l'événement.

Dans ce premier chapitre, le collectif se restreint encore au « peuple français ». Dans la suite du livre V de *Napoléon le Petit*, Hugo fonde son éloge de la tribune française sur la conviction qu'il s'y jouait quelque chose non plus seulement de *collectif*, mais d'*universel*. « Quiconque mettait le pied sur ce sommet [la tribune française] sentait distinctement les pulsations du grand cœur de l'humanité<sup>6</sup> », écrit-il par exemple : image originale et belle pour dire l'élévation de perspective, la visée de l'universel, qui s'imposent à quiconque parle en vue de légiférer. Quelques lignes plus loin, c'est l'attention universelle portée à la tribune française qu'évoque Hugo : l'orateur

apercevait, au delà de l'assemblée groupée à ses pieds et souvent pleine de tumulte, le peuple attentif, sérieux, l'oreille tendue et le doigt sur la bouche, et, au delà du peuple, le genre humain pensif, assis en cercle et écoutant. Telle était cette grande tribune du haut de laquelle un homme parlait au monde<sup>7</sup>.

Pour rendre visible ce qui fait la grandeur invisible de cette tribune, Hugo recourt à ce qu'on pourrait appeler la *vision exaltée* de l'histoire : vision au sens précis du terme, ici prêtée à une troisième personne grammaticale (« il apercevait ») au lieu d'être assumée par l'écrivain visionnaire, vision de *ce qui est*, au delà de nos étroites limitations sensorielles. Que « le genre humain pensif » soit « assis en cercle et écoutant » autour de la tribune française, c'est bien une métaphore, devenue vision ; mais une métaphore faiblement inventive et aventureuse, un simple raccourci en quelque sorte, un peu comme la personnification du peuple accablé en un unique individu, pour manifester son unité dans son redressement, au chapitre V, 1. Les métaphores qui disent le collectif ont ainsi comme une première zone sobre, zone du trope-raccourci qui ne va pas chercher loin son image : elles peuvent s'y arrêter, ou bien oser davantage l'aventure de l'analogie, et l'on a alors une image poétique comme « les pulsations du grand cœur de l'humanité ».

Au-delà de ce premier usage, dire le collectif, la métaphore (alliée parfois à la métonymie) permet de révéler dans un être, personne ou chose, une importance et une ampleur de signification qui excèdent les contours matériels de la personne ou de la chose : envergure invisible que l'écrivain rend visible. Au chapitre V, 2 de *Napoléon le Petit*, Hugo évoque la prise de parole de Mirabeau devant les états généraux rassemblés en 1789 :

---

<sup>6</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

<sup>7</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

C'était la voix du monde nouveau qui parlait par la bouche du vieux monde ; c'était 89 rayonnant et splendide qui se levait debout et qui interpellait, et qui accusait, et qui dénonçait à Dieu et aux hommes toutes les dates fatales de la monarchie ; c'était le passé, spectacle auguste, le passé meurtri de liens, marqué à l'épaule, vieil esclave, vieux forçat, le passé infortuné, qui appelait à grands cris l'avenir, l'avenir libérateur ! voilà ce que c'était que cet inconnu, voilà ce qu'il faisait sur cette estrade. [...] Cette apparition formidable a laissé un nom dans la mémoire des hommes ; on devrait l'appeler la Révolution, on l'appelle Mirabeau<sup>8</sup>.

Mirabeau, à ce moment de son histoire, n'est plus seulement un individu, il est l'incarnation d'entités qui le transcendent. La figure, comme dans les exemples précédents, dit le collectif, mais elle dit bien plus : Mirabeau incarne de grandes abstractions historiques, à la fois « le passé » et « le monde nouveau », et encore « 89 » ; à tel point que son nom d'individu devient faux (« on devrait l'appeler la Révolution, on l'appelle Mirabeau »). Ce dévoilement d'une envergure invisible passe par un double mouvement convergent : a) des métonymie attributives assimilent Mirabeau à des entités historiques dont il dépend littéralement (« c'était 89 »), b) des métaphores non attributives (adjectifs, verbes, compléments) personnifient les entités historiques, ce qui les rend plus aisément symbolisables par une personne humaine : « la voix du monde nouveau », « la bouche du vieux monde », « 89 rayonnant et splendide qui *se levait debout* et qui *interpellait* », « le passé *meurtri de liens, marqué à l'épaule, vieil esclave, vieux forçat* », etc. On peut relever deux faits de forme qui seront caractéristiques de la métaphore hymnique : l'*attribution* (*i. e.* prédication caractérisante) figurée, autrement dit l'image utilisée pour dire ce qu'est une chose, pour décrire sa nature, en l'occurrence dans une intention d'éloge (mise en lumière de la grandeur) : il y a de l'*attribution*, comprise en ce sens, dans les appositions et certaines invocations que nous étudierons plus loin<sup>9</sup> ; deuxième fait de forme à relever, la *relance* de l'*attribution*, la prolifération des prédicats, comme si la réalité dont on dit la grandeur était trop riche pour qu'on puisse la cerner par un seul énoncé métaphorique.

Ce passage sur Mirabeau a une autre particularité intéressante : le moment de symbolisation, que nous venons de citer, est adossé à un moment de description, de portrait du personnage, qui prépare la symbolisation, et cela en particulier grâce à des métaphores :

---

<sup>8</sup> *N le P*, V, 2, Massin VIII, p. 484.

<sup>9</sup> La *Grammaire méthodique du français* de Riegel, Pellat et Rioul (Paris, PUF, « Quadrige manuels », [1994] 2014) définit l'*attribution* comme prédication caractérisante (p. 419). Elle classe l'apposition parmi les constructions attributives détachées (voir p. 354). Quant aux invocations, qui dans la terminologie grammaticale sont des apostrophes, certaines d'entre elles ont bien quelque chose d'attributif puisqu'elles opèrent une prédication caractérisante : ce sont les apostrophes du type « Poésie ! ô trésor ! perle de la pensée ! », pour citer Vigny (« La Maison du berger », *Les Destinées*, Paris, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1973, p. 158) ; ou, pour anticiper sur un exemple que nous étudierons plus loin, cette invocation adressée par Hugo à la Nature : « ô géante aux cent yeux ! ».

À peine fut-on assis, qu'on vit monter à l'estrade et s'y dresser une figure extraordinaire. Quel est ce monstre ? dirent les uns ; quel est ce géant ? dirent les autres. C'était un être singulier, inattendu, inconnu, brusquement sorti de l'ombre, qui faisait peur et qui fascinait ; une maladie hideuse lui avait fait une sorte de tête de tigre ; toutes les laideurs semblaient avoir été déposées sur ce masque par tous les vices : il était, comme la bourgeoisie, vêtu de noir, c'est-à-dire de deuil. Son œil fauve jetait sur l'Assemblée des éblouissements ; il ressemblait au reproche et à la menace ; tous le considéraient avec une sorte de curiosité où se mêlait l'horreur. Il éleva la main, on fit silence<sup>10</sup>.

Être « une figure extraordinaire », cela aide à symboliser le sur-humain, les grandes ères et les grandes mutations de l'histoire considérée au point de vue philosophique. La plupart des notations de ce portrait sont métaphoriques, et s'interprètent par ce que Mirabeau représente au paragraphe suivant : l'alternative « monstre » ou « géant » correspond à la double qualité de la Révolution chez Hugo, la grandeur et l'effroi ; l'image du fauve (« une sorte de tête de tigre », « son œil fauve ») reprend et condense cette dualité (le fauve, motif épique, dit la bravoure mais aussi la férocité, et ici le choix du tigre à la place du lion tire davantage vers la férocité ; toutefois l'« œil fauve » jette « des éblouissements »). Le noir du vêtement est immédiatement *interprété* (« vêtu de noir, c'est-à-dire de deuil ») ; une comparaison, paradoxale puisqu'elle prend pour comparants des abstractions (« il ressemblait au reproche et à la menace »), anticipe formellement sur la transformation de Mirabeau en symbole, et thématiquement sur l'idée de la Révolution comme *mise en accusation* de la monarchie. Quant à la laideur (« toutes les laideurs semblaient avoir été déposées sur ce masque par tous les vices »), elle prendra sens dès les premières lignes du paragraphe suivant : en Mirabeau « la voix du monde nouveau » parle « par la bouche du vieux monde », le passé se montre « meurtri de liens, marqué à l'épaule, vieil esclave, vieux forçat », – la même logique symbolique fera dans *L'Homme qui rit* (1869), de Gwynplaine défiguré dès son enfance, la figure de l'ancien monde difforme et malheureux en attente de transfiguration<sup>11</sup>. Tout devient donc allégorie dans ce portrait de Mirabeau qui prépare sa transformation en symbole.

On retrouve plus loin au même livre cet usage des métaphores pour révéler dans les êtres et les choses une importance, une efficacité et une signification historiques qui débordent leurs étroits contours matériels. Après Mirabeau, fondateur de la tribune de France, la tribune

---

<sup>10</sup> *N le P*, V, 2, Massin VIII, p. 484.

<sup>11</sup> Pierre Albouy remarque cette parenté de Mirabeau et de Gwynplaine : Mirabeau est pour lui l'« ancêtre » des deux personnages qui réalisent parfaitement le « mythe titanique » hugolien, à savoir le satyre de *La Légende des siècles* et le héros de *L'Homme qui rit* (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 213-216). Et à voir comme ce personnage historique se charge, par les images et le symbolisme, de fiction (« monstre », « géant », « fauve »), de surnaturel (voir plus loin l'effet magique de la parole de Mirabeau) et d'envergure surhumaine, on le trouve déjà fort mythologique, mythologisé.

française elle-même se transfigure sous la plume de l'écrivain pour prendre aux yeux du lecteur son véritable aspect :

La tribune française, c'est, depuis soixante ans, la bouche ouverte de l'esprit humain. De l'esprit humain disant tout, mêlant tout, combinant tout, fécondant tout, le bien, le mal, le vrai, le faux, le juste, l'injuste, le haut, le bas, l'horrible, le beau, le rêve, le fait, la passion, la raison, l'amour, la haine, la matière, l'idéal ; mais en somme, car c'est là son travail sublime et éternel, faisant la nuit pour en tirer le jour, faisant le chaos pour en tirer la vie, faisant la Révolution pour en tirer la République<sup>12</sup>.

On retrouve un peu le double mouvement convergent du passage sur Mirabeau : transformation métaphorique de la tribune, transformation métaphorique (personnification) de l'esprit humain. Mais dans le passage sur Mirabeau, l'attribution figurée se ramifiait, se partageait en plusieurs attributs ; ici, emporté par le même élan enthousiaste de description élogieuse, un unique attribut se prolonge d'une phrase à l'autre (« la bouche ouverte de l'esprit humain. De l'esprit humain disant tout... ») pour s'enrichir finalement de nouvelles images : « faisant la nuit pour en tirer le jour, faisant le chaos pour en tirer la vie ». Et ces nouvelles images remplissent leur fonction hymnique dans une configuration formelle originale : non plus l'ordre sujet littéral / copule / prédicat figuré, mais l'image glorieuse en première position, constituant à elle seule un énoncé, et les énoncés-images se succédant, se reformulant de moins en moins métaphoriquement, jusqu'à une version littérale (« faisant la Révolution pour en tirer la République »).

## **b) Le sacré, et ses déplacements**

Le genre de l'hymne célèbre un type de grandeur particulier : le divin, le sacré. On affiliera donc naturellement à l'écriture hymnique les métaphores qui disent la grandeur comme participation du sacré – métaphores qui opèrent une *translatio* hugolienne du sacré.

Ces métaphores sont nombreuses au livre V de *Napoléon le Petit*. Elles servent à *décrire* cet anoblissement par l'histoire, cette acquisition d'une envergure invisible, que *traduisent* les métaphores étudiées ci-dessus : elles ont ainsi, par rapport à ces autres métaphores, quelque chose de métatextuel, décrivant ce que ces métaphores font à leur objet, disent de leur objet. Déjà Mirabeau était introduit comme une « apparition » : le motif surnaturel disait la manifestation d'un au-delà de la matière, venant trouer la surface des sensations matérielles. Nous disions plus haut que la tribune française « se transfigure » par l'image, mais c'est une métaphore que Hugo emploie lui-même : « Du jour où cet homme [Mirabeau] mit le pied sur cette estrade, cette estrade se transfigura. Ce n'était qu'un tréteau, ce fut un trépied, ce fut un

---

<sup>12</sup> *N le P*, V, 3, Massin VIII, p. 485.

autel ; la tribune française fut fondée<sup>13</sup> ». La *transfiguration*, c'est à l'origine un épisode du Nouveau Testament (le Christ apparaît à trois de ses disciples dans toute la gloire de sa divinité, qui se manifeste par un resplendissement de lumière), et cette origine néo-testamentaire n'est jamais oubliée dans l'utilisation métaphorique fréquente que Hugo fait de ce terme. Littéralement infusion du divin dans un corps de chair, la transfiguration nomme chez Hugo le débordement du matériel par le spirituel : la tribune, cet objet de bois, devient un être immatériel, idéal, le lieu et l'instrument du triomphe de l'esprit, – il s'y produit donc cette reconquête de la matière par l'Idéal, *alias* Dieu, qui est l'horizon de l'eschatologie hugolienne, à en croire aussi bien « Ce que dit la bouche d'ombre » que le chapitre V, I, 20 des *Misérables*. On pourrait avancer qu'il y a du sacré chez Hugo partout où s'amorce cette reconquête – définition qui ne s'écarte pas considérablement des conceptions traditionnelles, si ce n'est par la prolifération du sacré qu'elle autorise hors du contrôle de toute institution cléricale. Ce débordement du matériel par le spirituel se dit encore ici dans les deux motifs de l'autel et du trépied, frères rivaux si l'on prend l'autel dans sa réalité étroitement catholique. L'autel catholique est une table consacrée par une cérémonie spéciale, et qui accueille à chaque célébration de l'eucharistie la présence effective de la divinité ; il a donc pour juste pendant dans l'univers du paganisme le trépied, siège sur lequel s'asseyaient les sibylles en qui l'esprit divin allait descendre.

Le surnaturel et le sacré qui entourent la tribune française se disent d'ailleurs abondamment dans le motif de l'insufflation, commun aux théologies chrétienne et païenne. Ceux qui viennent parler à la tribune sont « pénétrés subitement d'effluves sympathiques<sup>14</sup> ». Au paragraphe suivant, Hugo insiste sur cette image : « Cette tribune était un lieu de force et de vertu. Elle vit, elle *inspira*, car on croirait volontiers que ces *émanations* sortaient d'elle, tous les dévouements, toutes les abnégations, toutes les énergies, toutes les intrépidités<sup>15</sup> ». Et de nouveau, au début du chapitre suivant : « quelque chose d'universel s'emparait de [l'orateur] et emplissait son esprit *comme le souffle emplit la voile* ; tant qu'il était sur ces quatre planches, il était plus fort et meilleur ; il se sentait, dans cette minute *sacrée*, vivre de la vie collective des nations<sup>16</sup> ». « Vivre de la vie collective des nations », voilà qui peut évoquer une autre notion théologique, celle d'*incarnation*, – transfiguration, inspiration, incarnation,

---

<sup>13</sup> *N le P*, V, 3, Massin VIII, p. 485.

<sup>14</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>15</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486. C'est moi qui souligne.

<sup>16</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488. C'est moi qui souligne.

autant de concepts qui, revivifiés par Hugo, tendent à perdre leurs frontières réciproques, à s'équivaloir. On voit aussi que le sacré, la reconquête de l'idéal et du divin sur le matériel, commence chez Hugo à l'expression du général en politique : surgissement du sacré hors des cadres religieux habituels. On retrouve le motif de l'insufflation dans *Les Misérables*, – plus encore que le livre V du pamphlet, le roman nous montre qu'il y a surtout des « minutes sacrées » et que le divin descend *dans l'homme* (et non dans l'hostie, dans la pierre de l'autel ou ailleurs), à de certains *moments*, mieux, en de certaines *situations*, plutôt qu'en de certains lieux religieusement ou laïquement consacrés. Sur le champ de bataille, vaincu mais non soumis, Cambronne reçoit l'inspiration : son juron n'a pas seulement quelque chose d'épique, comme nous le verrons plus loin, mais quelque chose de sacré :

L'esprit des grands jours entra dans cet homme inconnu à cette minute fatale. Cambronne trouve le mot de Waterloo comme Rouget de l'Isle trouve la Marseillaise, par visitation du souffle d'en haut. Un effluve de l'ouragan divin se détache et vient passer à travers ces hommes, et ils tressaillent, et l'un chante le chant suprême et l'autre pousse le cri terrible<sup>17</sup>.

Très similaire à la situation de Cambronne est celle d'Enjolras peu avant l'assaut de la barricade : proximité de la défaite et de la mort, inflexibilité de l'héroïsme, toutes choses propices à une autre « minute sacrée » : « Il songeait ; il tressaillait, comme à des passages de souffles ; les endroits où est la mort ont de ces effets de trépiers<sup>18</sup> ». L'« ouragan divin », ici, au lieu de se condenser dans un mot, se diffusera dans tout un discours, visionnaire, prophétique : « Quel horizon on voit du haut de la barricade ».

Dans *Napoléon le Petit*, une autre réalité fait l'objet des mêmes métaphores sacralisantes que la tribune, une réalité d'ordre éthique, à une échelle bien plus modeste, non plus collective mais individuelle : le serment. Certes, c'était un serment politique, un engagement envers toute la nation, que le serment violé par Louis-Napoléon Bonaparte, dont Hugo raconte la prestation dans les premières pages du pamphlet : « Ce moment eut quelque chose de religieux. L'Assemblée n'était plus l'Assemblée, c'était un temple<sup>19</sup> ». La proximité des formulations est frappante : au sujet de la tribune, « Ce n'était qu'un tréteau, ce fut un trépier », ici « l'Assemblée n'était plus l'Assemblée, c'était un temple » ; et plus loin, au livre VII du pamphlet, lorsque Hugo revient sur la question du serment : « L'homme qui fait un serment n'est plus un homme, c'est un autel ; Dieu y descend<sup>20</sup> ». Or précisément avec ce

---

<sup>17</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

<sup>18</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 833.

<sup>19</sup> *N le P*, I, 1, Massin VIII, p. 416.

<sup>20</sup> *N le P*, VII, 6, Massin VIII, p. 514.

dernier passage, on voit que ce qui faisait de l'Assemblée un temple au livre I, avant même la dimension collective du serment, c'était sa grandeur dans l'ordre de l'éthique individuelle. La sublimité du serment, pour Hugo, vient de ce qu'il élève l'homme au-dessus de l'incertitude qui pèse sur sa condition matérielle infime et fragile. L'homme « sent qu'il y a en lui quelque chose de plus grand que l'abîme, l'honneur ; de plus fort que la fatalité, la vertu ; de plus profond que l'inconnu, la foi<sup>21</sup> » : à nouveau le sacré se découvre, hors des cadres circonscrits par les religions révélées, dans une rédemption de la matière par l'âme. Et cette localisation de la grandeur au niveau d'une petite chose, l'âme individuelle, cette logique de la *magnitudo parvi*, est une tendance typiquement hugolienne que nous retrouverons dans les sections suivantes.

Or l'âme humaine à l'état suprême, c'est l'âme du génie, et ultimement la *translatio* hugolienne du sacré s'effectue bien au profit des génies. C'est, dans « Les Mages », la grande métaphore filée du sacerdoce (« Pourquoi donc faites-vous des prêtres / Quand vous en avez parmi vous<sup>22</sup> ? »), reprise ensuite dans *William Shakespeare*, où le génie est qualifié de « *sacerdos magnus*<sup>23</sup> ». Dans le prolongement des métaphores de l'insufflation qu'on a vues dans *Napoléon le Petit* et dans *Les Misérables*, Hugo écrit dans l'essai de 1864, contre l'hypothèse d'une assistance surnaturelle apportée de l'extérieur aux grands esprits : « Le poète est lui-même trépied<sup>24</sup> ». Et surtout, au début du chapitre I, II, 2, il a cette métaphore, écho agrandi de celle utilisée en 1852 à propos du serment : « L'esprit humain a une cime. / Cette cime est l'idéal. / Dieu y descend, l'homme y monte<sup>25</sup> ». À l'autel se substitue, implicitement, le Sinaï, ce mont au sommet duquel Dieu vient parler à Moïse dans le livre de l'Exode : le génie n'est pas seulement prêtre, il est prophète. Ces métaphores magnifiantes s'adosent à toute une métaphysique des facultés de l'âme que nous avons étudiée au chapitre 1 : il y a bien, en tous les hommes et particulièrement en certains hommes, la présence littérale de Dieu, sous la double forme de la conscience morale et du sentiment esthétique.

---

<sup>21</sup> *N le P*, VII, 6, Massin VIII, p. 514.

<sup>22</sup> *LC*, VI, 23, Massin IX, p. 354.

<sup>23</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 170.

<sup>24</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 171.

<sup>25</sup> *WS*, I, II, 2, Massin XII, p. 172.

### c) Scènes mythologiques

L'exaltation métaphorique débouche volontiers sur la scène mythologique, en ce livre V de *Napoléon le Petit* qui retrace une *histoire* glorieuse, qui ne magnifie pas seulement des personnes ou des choses, mais les actions, interactions, événements dans lesquels ces personnes et ces choses ont été impliquées : la métaphore est alors scénique tout simplement parce qu'elle vient envelopper du récit, dont elle traduit la teneur diégétique dans le moment condensé d'une image-vision (ainsi ce qui littéralement aurait pris la forme d'un sommaire devient scène). Cette image-vision, pour mieux exalter, traduit souvent les rapports entre les choses dans des relations surnaturelles, merveilleuses, d'où son caractère mythologique. Tout cela est conforme à la logique de l'hymne, qui souvent ne se contente pas d'adresser à son destinataire des louanges générales et abstraites, mais commémore des hauts faits, des bienfaits éclatants, où le surnaturel est présent comme un des aspects de grandeur.

Ainsi, le passage qui transforme Mirabeau en symbole contient cette description de l'effet de ses paroles, que nous avons réservée :

À sa parole, qui par moments était un tonnerre, préjugés, fictions, abus, superstitions, erreurs, intolérance, ignorance, fiscalités infâmes, pénalités barbares, autorités caduques, magistratures vermoulues, codes décrépits, lois pourries, tout ce qui devait périr eut un tremblement, et l'écroulement de ces choses commença<sup>26</sup>.

Il est intéressant de comparer ce passage avec celui de la fin du pamphlet dans lequel Hugo explique que les institutions passéistes sont sujettes à une décrépitude naturelle, et qu'il suffit à la fin du coup de coude d'un géant comme Danton pour les faire crouler<sup>27</sup>. C'est à peu près la même image, mais sans surnaturel. Ici au contraire, parce que l'énoncé conserve une partie du littéral (« à sa parole »), qui tient le rôle de la cause de l'effondrement sans que cette cause ait une identité déterminée dans la configuration-image (pas de coup de boutoir, rien qu'une parole-tonnerre), le résultat est une scène surnaturelle, le spectacle d'une parole magiquement efficace et d'ailleurs assimilée à « un tonnerre », motif à forte connotation mythologique. Ni plus ni moins *fictive* que le coup de coude, quoique plus *merveilleuse*, l'image exalte plus précisément la puissance de la parole (occultée par la métaphore du coup de coude), le pouvoir qu'elle a d'agir sur le réel, d'activer la lente maturation du progrès social : c'est l'idée directrice de ce livre sur le parlementarisme. Le choix du surnaturel ne tient donc pas seulement à la recherche d'une intensité dans l'exaltation, mais répond à une exigence de modélisation précise.

---

<sup>26</sup> *N le P*, V, 3, Massin VIII, p. 484-485.

<sup>27</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 529. Voir sur ce passage notre chapitre 7 p. 412-413.

Les scènes métaphoriques sont souvent mythologiques par leurs personnifications : pour dire la grandeur et l'envergure de signification d'un moment, d'une situation, on révèle, en l'incarnant merveilleusement, telle ou telle abstraction qui s'y trouve mise en jeu<sup>28</sup>. Mythologique déjà, en ce sens, la figure du peuple au chapitre 1, incarnation d'un concret collectif dans un concret individuel fictif ; mythologique aussi, Mirabeau au chapitre 2, incarnation d'abstractions dans un concret individuel réel ; mais plus typiquement mythologique, l'incarnation d'abstractions dans des concrets individuels fictifs. La tendance mythologique croise alors ce sens du sacré que nous venons d'étudier : dans les personnifications, de la divinité se réinvente. Hugo veut-il révéler l'essence de ce qui se joue à l'Assemblée, sous l'apparence contingente, variable et insignifiante que donnent aux débats la succession des hommes et des événements ? À la fin du chapitre 3, une anaphore en « Là... » qui rappelle les grandes heures de l'histoire de la tribune française (« Là tout a été plaidé [...] là, Thiers, l'adresse, a lutté contre Guizot, la force ; là on s'est mêlé, on s'est abordé, on s'est combattu, on a agité l'évidence comme une épée ») culmine et s'achève sur cette scène mythologique :

Là, pendant plus d'un quart de siècle, les haines, les rages, les superstitions, les égoïsmes, les impostures, hurlant, sifflant, aboyant, se dressant, se tordant, criant toujours les mêmes calomnies, montrant toujours le même poing fermé, crachant depuis le Christ les mêmes salives, ont tourbillonné comme une nuée d'orage autour de ta face sereine, ô Vérité<sup>29</sup> !

Grâce à la personnification, les véritables grandeurs (ici, la vérité) prennent forme et figure, et il devient possible de leur adresser ce discours d'exaltation qu'est l'hymne : la métaphore débouche sur l'invocation, sur l'adresse révérente (« ô Vérité »), l'enthousiasme de l'écrivain crée des divinités. Éminemment mythologique aussi, le passage du livre I où Hugo, à partir de la parabole de la Néva, annonce le retour de la liberté. Cette dernière, à la fois assimilée au soleil et personnifiée, apparaît vraiment comme une déesse, à laquelle Hugo s'adresse (nous y reviendrons), écrivant au futur (en prophète) la scène merveilleuse de son retour (et le motif du retour ou de la résurrection d'un dieu n'est-il pas typiquement mythologique ?) : « on verra tout à coup ta face d'astre sortir de terre et resplendir à l'horizon. [...] sur tout cet infâme hiver, tu lanceras ta flèche d'or, ton ardent et éclatant rayon ! la lumière, la chaleur, la vie<sup>30</sup> ! » Le motif de la flèche donne à l'image quelque chose de *classiquement* mythique, de gréco-

---

<sup>28</sup> Pour Charles Renouvier, dans le sillage de qui Pierre Albouy a inscrit son étude de la création mythologique hugolienne, « le premier [de trois dons qui distinguent Hugo] est la MYTHOLOGIE, la faculté mythologique de l'esprit, ce produit d'une imagination *personnalisante* » (*Victor Hugo, le poète*, Paris, Armand Colin, [1893] 1900 (3<sup>e</sup> édition), p. 3). Renouvier écrit encore plus loin : « La personnification [est] l'essence même du procédé mythologique » (p. 41).

<sup>29</sup> *N le P*, V, 3, Massin VIII, p. 485.

<sup>30</sup> *N le P*, I, 4, Massin VIII, p. 422.

latin : c'est une marque du génie mythologique hugolien, comme l'a noté Pierre Albouy, que de savoir ainsi retrouver dans le jaillissement vif de ses métaphores des formes qui se sont fixées dans les mythologies traditionnelles.

La même personnification, la Liberté, a droit au livre V à une scène tout aussi éblouissante, inspirée cette fois de l'autre versant de la culture mythique occidentale, puisqu'elle réécrit d'assez près l'Apocalypse de Jean. Ce passage est intéressant par la façon dont l'écriture métaphorique, d'abord simplement attributive et énumérative, faisant se succéder les images pour essayer de dire une ineffable grandeur (selon une logique qu'on a déjà vue plus haut), *devient* à un certain moment scénique, et du même coup mythologique :

Insistons-y, à partir de Mirabeau, il y a eu dans le monde, dans la sociabilité humaine, dans la civilisation, un point culminant, un lieu central, un foyer, un sommet. Ce sommet, ce fut la tribune de France ; admirable point de repère pour les générations en marche, cime éblouissante dans les temps paisibles, fanal dans l'obscurité des catastrophes. Des extrémités de l'univers intelligent, les peuples fixaient leur regard sur ce faite où rayonnait l'esprit humain ; quand quelque brusque nuit les enveloppait, ils entendaient venir de là une grande voix qui leur parlait dans l'ombre. *Admonet et magna testatur voce per umbras*. Voix qui tout à coup, quand l'heure était venue, chant du coq annonçant l'aube, cri de l'aigle appelant le soleil, sonnait comme un clairon de guerre ou comme une trompette de jugement, et faisait dresser debout, terribles, agitant leurs linceuls, cherchant des glaives dans leurs sépulcres, toutes ces héroïques nations mortes, la Pologne, la Hongrie, l'Italie ! Alors, à cette voix de la France, le ciel splendide de l'avenir s'entr'ouvrait, les vieux despotismes aveuglés et épouvantés courbaient le front dans les ténèbres d'en bas, et l'on voyait, les pieds sur la nuée, le front dans les étoiles, l'épée flamboyante à la main, apparaître, ses grandes ailes ouvertes dans l'azur, la Liberté, l'Archange des Peuples<sup>31</sup> !

Un objet à exalter, la tribune de France, suscite d'abord des séries d'attributs métaphoriques, des variations de motifs proches, oscillant entre l'abstrait et le concret (« un point culminant, un lieu central, un foyer, un sommet ») ; des séries souvent apposées, par cette tendance très caractéristique de la parole laudative à recommencer la liste extasiée des qualités de son objet en chaque point du développement syntaxique qui accepte le surajout (« admirable point de repère pour les générations en marche, cime éblouissante dans les temps paisibles, fanal dans l'obscurité des catastrophes » ; « chant du coq annonçant l'aube, cri de l'aigle appelant le soleil »). À travers ces séries, une évolution reste perceptible, un déplacement de l'attention du motif du sommet à celui de la voix ; or c'est à partir de ce deuxième motif, et une fois qu'il a lui-même appelé la comparaison de la « trompette du jugement », que l'image se stabilise, que l'énumération cesse au profit de l'organisation des motifs, en une scène régie par un intertexte. Trompette du jugement, résurrection des morts, ciel qui s'ouvre, ennemis du bien qui se terrent dans l'ombre, personnage de l'archange, toute cette configuration vient de

---

<sup>31</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 487-488.

l'Apocalypse, – en partie remaniée : les anges ne sont que des utilités dans le livre biblique, ici *un* archange prend l'importance de Dieu. Avec cet intertexte, Hugo continue dans la scène mythologique son opération de *translatio* du sacré. Par ailleurs, l'écriture partiellement hymnique acquiert aussi des traits épiques (les « héroïques nations mortes » ressuscitent pour combattre, elles cherchent leurs armes, réveillées par le « clairon de guerre » ; l'archange Liberté a « l'épée flamboyante à la main », sur le modèle de Michel et des anges combattants qui viennent à bout du Dragon de l'Apocalypse) : ces deux modes de l'écriture exaltante ne sont pas incompatibles, et on a ici un exemple de ce que peut donner leur rencontre.

#### **d) Grandeur et modélisation ; images naturelles**

La visée de modélisation peut très bien s'intégrer à la visée d'exaltation, comme on l'a vu : pour mieux magnifier leur objet, les métaphores chercheront à rendre un compte exact de ce qui fait sa grandeur. C'est donc comme instrument de modélisation que l'image naturelle est introduite dans l'écriture exaltante, – mais également comme un type, un avatar spécifique de la grandeur : les prodiges et les beautés de la nature n'ont rien à envier aux prestiges du surnaturel. Cet usage de la métaphore est lui aussi typiquement hymnique : pour dire les perfections invisibles de son objet, la poésie de la louange utilise le langage du visible, images naturelles ou images de la vie quotidienne. Lorsque Hugo, parodiant la dévotion intéressée des bourgeois d'affaire, multiplie les appellations poétiques traditionnelles de Marie, « étoile de la mer, jardin fermé, *hortus conclusus* » ou encore « tour d'ivoire<sup>32</sup> », il épingle un stylème du genre.

On peut considérer comme un degré zéro de la métaphore naturelle certaines images matérialistes rudimentaires. Hugo chantant l'hymne du parlementarisme cherche à donner une idée juste de l'effet produit par la tribune sur l'orateur : « là, pourvu qu'il fût un homme de bonne volonté, son âme grandissait en lui et rayonnait au dehors<sup>33</sup> ». L'utilisation de notions matérielles simples (l'âme *grandit* et *rayonne*) traduit le souci de clarifier et de formuler une expérience obscure et confuse, à la fois celle de l'orateur qui sent ce travail se faire en lui et celle de l'auditeur qui en reçoit l'impression : la modélisation est phénoménologique. Plus

---

<sup>32</sup> Le bourgeois négociant prie en ces termes : « Sainte Marie, mère de Dieu, vierge immaculée, étoile de la mer, jardin fermé, *hortus conclusus*, daignez jeter un œil favorable sur mon petit commerce situé au coin de la rue Tirechappe et de la rue Quincampoix ! tour d'ivoire, faites que la boutique d'en face aille mal ! » (*N le P*, VI, 4, Massin VIII, p. 498).

<sup>33</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

loin, Hugo exalte les services rendus par la tribune, et c'est naturellement la métaphore qui a le dernier mot :

Que de talents, que d'aptitudes variées ! que de services rendus ! quelle lutte de toutes les réalités contre toutes les erreurs ! que de cerveaux en travail ! quelle dépense, au profit du progrès, de savoir, de philosophie, de passion, de conviction, d'expérience, de sympathie, d'éloquence ! que de chaleur fécondante répandue ! quelle immense traînée de lumière<sup>34</sup> !

Contre l'abstraction analytique des exclamations littérales qui précèdent, les images de la chaleur et de la lumière non seulement ont une vertu synthétique – elles réunissent dans le modèle de deux phénomènes physiques l'idée de dépense d'énergie et l'idée d'un résultat positif de cette dépense, soit naissance de réalités heureuses (fécondation) soit suppression de l'ignorance (illumination) – mais encore, empruntant le langage d'expériences sensibles, elles parlent plus intimement, avec plus d'intensité, au lecteur.

D'autres métaphores sont bien sûr tirées de phénomènes naturels plus précis et plus complets : elles ont à la fois plus d'efficacité modélisatrice et plus de force poétique. Hugo explique par une image la façon dont s'exerce l'influence agrandissante de la tribune :

Là, pénétrés subitement d'effluves sympathiques, comme des braises qui rougissent au vent, tous ceux qui avaient un foyer en eux-mêmes, les puissants avocats, comme Ledru-Rollin et Berryer, les grands historiens, comme Guizot, les grands poètes, comme Lamartine, se trouvaient tout de suite et naturellement grands orateurs<sup>35</sup>.

L'image est modélisatrice en tant qu'elle permet de penser une causalité complexe – deux causes font le grand orateur, à la fois l'influence de la tribune et les prédispositions de l'homme, et l'image propose une représentation précise de l'interaction entre ces deux causes – et en même temps elle séduit parce qu'elle évoque un spectacle (précisé par la comparaison, « comme des braises qui rougissent au vent ») qui fascine ou émerveille. À ce premier exemple relativement simple, opposons une métaphore non seulement plus développée, donnant son unité à tout un paragraphe, mais une métaphore plus complexe, dont le motif naturel s'avère instable ou évolutif. Hugo décrit la puissance de la tribune française à l'échelle du monde entier :

De cette tribune, sans cesse en vibration, partaient perpétuellement des sortes d'ondes sonores, d'immenses oscillations de sentiments et d'idées qui, de flot en flot et de peuple en peuple, allaient aux confins de la terre remuer ces vagues intelligentes qu'on appelle des âmes. Souvent on ne savait pourquoi telle loi, telle construction, telle institution chancelait là-bas, plus loin que les frontières, plus loin que les mers, la papauté au delà des Alpes, le trône du czar à l'extrémité de l'Europe, l'esclavage en Amérique, la peine de mort partout. C'est que la tribune de France avait tressailli. À de certaines heures un tressaillement de cette tribune, c'était un tremblement de terre. La tribune de France parlait, tout ce qui pense ici-bas entrait en recueillement ; les paroles dites s'en allaient

---

<sup>34</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 487.

<sup>35</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

dans l'obscurité, à travers l'espace, au hasard, n'importe où, – ce n'est que du vent, ce n'est que du bruit, disaient les esprits stériles qui vivent d'ironie, – et le lendemain, ou trois mois après, ou un an plus tard, quelque chose tombait sur la surface du globe, ou quelque chose surgissait. Qui avait fait cela ? Ce bruit qui s'était évanoui, ce vent qui avait passé. Ce bruit, ce vent, c'était le Verbe. Force sacrée. Du verbe de Dieu est sortie la création des êtres ; du verbe de l'homme sortira la société des peuples<sup>36</sup>.

Il y a bien un motif, un phénomène physique qui unifie la métaphore et donc le paragraphe, le phénomène de l'onde, – mais il se décline en une série de sous-motifs : d'abord abstrait (« sans cesse en vibration ») voire quasi littéral (« des sortes d'ondes sonores »), il prend ensuite un aspect plus concret et imagé, celui de l'onde liquide, de la vague marine ; il troque plus loin cet aspect contre un autre, celui de l'onde sismique, du tremblement de terre ; il prend enfin un dernier aspect, celui de l'onde atmosphérique, du vent. Chacun de ces aspects momentanés a sa motivation propre. La mer est le modèle d'un milieu matériel souple, où l'onde se propage particulièrement bien, en tout cas de façon visible et même spectaculaire : c'est l'image qui aide le mieux à *se représenter* l'influence de la tribune comme propagation ondulatoire d'âme en âme (ici modélisation = modélisme afin de se représenter les choses). Le séisme intègre une motivation supplémentaire, le pouvoir de destruction heureuse de ces ondes (ici modélisation = synthèse du plus de traits possible de l'objet). Quant à l'image du vent, elle sert à un retournement argumentatif. Utilisée par les adversaires, elle servait à dire l'inutilité de paroles sans effet ; Hugo feint de l'accepter, mais la transforme<sup>37</sup>, en fait une image biblique et théologique : il y retrouve l'esprit, le souffle, le vent de Dieu, ce qui lui permet d'en tirer la notion théologique du Verbe. Toute cette succession d'images, d'ailleurs, peut rappeler un épisode biblique précis : au Premier Livre des Rois, Dieu avertit Élie de sortir de sa grotte car il va se montrer à lui ; passent successivement un ouragan, un tremblement de terre, un feu – mais Dieu n'est dans aucun des trois – puis enfin ce que Lemaistre de Sacy traduit par « le souffle d'un petit vent », où cette fois Élie reconnaît la présence de Dieu<sup>38</sup>. En tout cas, par son troisième motif, le vent qui est le Verbe, la métaphore hugolienne déborde du naturel pour atteindre au surnaturel : elle aussi contribue à cette *translatio* du sacré dont nous avons parlé plus haut. Par ailleurs, si elle a une valeur cognitive (elle donne

---

<sup>36</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

<sup>37</sup> Sur cette stratégie de concession-retournement, voir notre chapitre 8 p. 472-476.

<sup>38</sup> Premier Livre des Rois, 19, 11-13. Dans la Bible de Lemaistre de Sacy, ce livre est le Troisième Livre des Rois (y sont appelés deux premiers Livres des Rois ce que la Bible de Jérusalem intitule premier et deuxième Livres de Samuel). Ce que Lemaistre de Sacy traduit par « le souffle d'un petit vent » (*La Bible, traduction de Louis-Isaac Lemaistre de Sacy*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins » / « Le Grand livre du mois », 1990, p. 418), la *Bible de Jérusalem* le traduit par « la voix d'un silence subtil » (Paris, Éditions du Cerf, 1998, Desclée de Brouwer, 2000, p. 535-536).

l'explication d'un fait dont on n'apercevait pas la cause – « on ne savait pourquoi telle loi, telle construction, telle institution chancelait là-bas » – et cela sur le modèle de phénomènes naturels-scientifiques), elle est aussi poétique ; avec ses motifs empruntés à une nature déchaînée, redoutable et sublime, elle tend vers la poésie épique.

D'autres images à la fois cognitives et poétiques peuvent emprunter à des grandeurs ou des beautés naturelles d'un autre genre, s'affilier à une humeur poétique plutôt lyrique qu'épique. C'est le cas au chapitre suivant du livre sur le parlementarisme, « Ce que c'est que l'orateur », où Hugo, toujours répondant aux « esprits stériles qui vivent d'ironie », dit la grandeur de la fonction d'orateur dans l'image de la semaison et de la germination : image qui emprunte à la fois la structure de la parabole (évocation autonome du comparant, puis retour au comparé avec une formule identifiante) et un motif typique des paraboles de l'Évangile :

Une fois monté sur cette tribune, l'homme qui y était n'était plus un homme ; c'était cet ouvrier mystérieux qu'on voit le soir, au crépuscule, marchant à grands pas dans les sillons et lançant dans l'espace, avec un geste d'empire, les germes, les semences, la moisson future, la richesse de l'été prochain, le pain, la vie.

Il va, il vient, il revient ; sa main s'ouvre et se vide, et s'emplit et se vide encore ; la plaine sombre s'émeut, la profonde nature s'entr'ouvre, l'abîme inconnu de la création commence son travail, les rosées en suspens descendent, le brin de folle avoine frissonne et songe que l'épi de blé lui succédera ; le soleil caché derrière l'horizon aime ce que fait cet homme et sait que ses rayons ne seront pas perdus. Œuvre sainte et merveilleuse !

L'orateur, c'est le semeur. Il prend dans son cœur ses instincts, ses passions, ses croyances, ses souffrances, ses rêves, ses idées, et les jette à poignées au milieu des hommes. Tout cerveau lui est sillon. Un mot tombé de la tribune prend toujours racine quelque part et devient une chose. Vous dites : ce n'est rien, c'est un homme qui parle ; et vous haussez les épaules. Esprits à courte vue ! c'est un avenir qui germe ; c'est un monde qui éclôt<sup>39</sup>.

L'exaltation lyrique commande, d'abord, l'adjectif « mystérieux » (« cet ouvrier *mystérieux* qu'on voit le soir » : l'œuvre du semeur suscite l'émotion du mystère parce qu'elle enferme dans un geste simple une part considérable de l'avenir, rien de moins que la nourriture et donc la vie des autres hommes, comme le dit l'énumération d'appositions métonymiques « la moisson future, la richesse de l'été prochain, le pain la vie »), ensuite, le présent de la scène de semailles, la communication de l'émerveillement poétique à toute la nature personnifiée (« la plaine sombre s'émeut », « le brin de folle avoine frissonne et songe que l'épi de blé lui succédera », « le soleil caché derrière l'horizon aime ce que fait cet homme »), et l'exclamation qui conclut la scène. Dans cette exclamation comme, plus diffusément, dans le reste de la métaphore, c'est une fois encore le sacré qui est en jeu : « œuvre *sainte* et merveilleuse ! » Sacralité de cette harmonie fondamentale entre l'homme et la nature,

---

<sup>39</sup> *N le P*, V, 6, Massin VIII, p. 488-489.

sacralité également que met dans l'image l'intertextualité évangélique, la parabole christique sur la germination de la parole de Dieu : c'est tout cela que Hugo capte au profit du parlementarisme.

### **La cristallisation de l'hymne : invocation et exaltation**

Plus ces différents composants sont réunis – plus le désir d'exalter des grandeurs invisibles, avec un véritable sens du sacré, débouche sur des personnifications mythologiques que viennent étoffer des images naturelles ou quotidiennes – et plus l'écriture hymnique cristallise. En particulier, lorsque l'enthousiasme, l'élan lyrique de l'exaltation se traduit dans ce procédé typique de l'hymne, l'invocation, on estimera qu'un seuil est franchi. Cela peut très bien se produire dans la prose, celle du pamphlet ou celle de l'essai : on en a vu plus haut des exemples – le pamphlétaire de *Napoléon le Petit* apostrophe la Vérité et la Liberté (« ô Vérité », « ô Liberté »), s'adresse à elles, dans les scènes mythologiques des chapitres V, 3 et I, 4 – auxquels on peut ajouter ces ébauches d'élan hymnique dans *William Shakespeare* : « Ô erreurs sacrées, mères lentes, aveugles et saintes de la vérité<sup>40</sup> ! », s'exclame l'essayiste au chapitre 4 du livre « L'Art et la Science » ; le constat que la science humaine se dégage lentement d'un monceau d'erreurs premières, l'émerveillement qu'il occasionne, suscitent ce sursaut lyrique, cette exaltation du ton dont l'écriture essayistique hugolienne est coutumière ; de même, un passage sur le devoir qu'a la poésie de servir la civilisation suscite cette invocation, à la fois acmé et clausule du paragraphe : « Que voulez-vous de moi, ô vérité, seule majesté de ce monde<sup>41</sup> ? » Dans ces deux citations, surtout dans la première, s'observe ce trait caractéristique de l'écriture hymnique : l'invocation sert à introduire, à recevoir, ces appositions métaphoriques qui disent la grandeur et la beauté de la divinité (« mères lentes, aveugles et saintes de la vérité »), avec plus ou moins d'expansion, plus ou moins cette logique de l'effusion d'appositions que nous avons repérée plus haut.

Mais la réunion de tous ces traits paraît se produire plus volontiers, et avec plus d'expansion, en poésie. L'exemple typique est l'hymne que le poète adresse à la nature dans « Force des choses », le poème VII, 12 des *Châtiments*. Ce poème est le lieu d'un basculement, d'un revirement : il exprime d'abord l'incompréhension et le chagrin face à une nature indifférente au mal commis par les hommes, avant qu'une compréhension plus profonde ne fasse exalter au poète le « labeur » progressiste de la nature, – parce que la nature

---

<sup>40</sup> *WS*, I, III, 4, Massin XII, p. 201.

<sup>41</sup> *WS*, III, II, Massin XII, p. 308.

fonctionne selon des mécanismes constants, dont les lois se laissent déchiffrer à l'intelligence humaine, qui peut alors faire travailler ces mécanismes au progrès humain. Dans cette structure bipartite, la parole hymnique se fait jour dès avant le basculement : après une longue énumération des crimes du coup d'État, le poète s'exclame :

Ô nature profonde et calme, que t'importe !  
Nature, Isis voilée assise à notre porte,  
Impénétrable aïeule aux regards attendris,  
Vieille comme Cybèle et fraîche comme Iris,  
Ce qu'on fait ici-bas s'en va devant ta face ;  
À ton rayonnement toute laideur s'efface<sup>42</sup>.

Les images qui servent à donner contenu et à étoffer la personnification sont ici à la fois des images simples de la vie ordinaire – un statut familial, l'« aïeule », une expression du visage, « aux regards attendris », une attitude, « assise à notre porte » – et, à l'extrémité opposée sur l'échelle du prestige, des images mythiques, des noms de déesses. Mais dans cette utilisation des deux bouts de l'échelle, on sent moins une opposition qu'une complémentarité : Hugo reprend des personnifications mythologiques traditionnelles de la Nature (Isis voilée, très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, symbole d'une nature « impénétrable », comme Hugo l'explique ici ; Cybèle) mais pour les revivifier (le fait même de convoquer plusieurs déesses qui disent chacune un aspect de la nature – « vieille comme Cybèle », « fraîche comme Iris », « impénétrable » comme Isis – marque un usage libre et créateur) et les images quotidiennes prennent alors dans leur simplicité même la grandeur et parfois le mystère (« assise à notre porte ») d'un symbolisme religieux. Le poème est dans la phase où il reproche à la Nature son indifférence, et pourtant cette invocation hymnique est entièrement positive : le poète sait déjà que le premier moment de reproche est superficiel, aussi l'exaltation de la Nature se prépare-t-elle bien en amont du revirement. Elle se poursuit dès que le revirement a lieu :

Erreur ! erreur ! erreur ! ô géante aux cent yeux,  
Tu fais un grand labeur, saint et mystérieux !  
Oh ! qu'un autre que moi te blasphème, ô nature !  
Tandis que notre chaîne étreint notre ceinture,  
Et que l'obscurité s'étend de toutes parts,  
Les principes cachés, les éléments épars,  
Le fleuve, le volcan à la bouche écarlate,  
Le gaz qui se condense et l'air qui se dilate,  
Les fluides, l'éther, le germe sourd et lent,  
Sont autant d'ouvriers dans l'ombre travaillant ;  
Ouvriers sans sommeil, sans fatigue, sans nombre.  
Tu viens dans cette nuit, libératrice sombre !  
Tout travaille, l'aimant, le bitume, le fer,  
Le charbon ; pour changer en éden notre enfer,

---

<sup>42</sup> *Ch*, VII, 12, *Massin VIII*, p. 761.

Les forces à ta voix sortent du fond des gouffres<sup>43</sup>.

Il y a ici des métaphores hymniques en position d'invocation : « ô géante aux cent yeux », une de ces images de mythologie hugolienne libre, à partir de motifs traditionnels élémentaires (la géante, commune à la plupart des mythologies ; les cent yeux, qui viennent peut-être davantage de la Renommée du chant IV de l'*Énéide* que d'Argus, voir plus loin), « libératrice sombre » où il n'y a d'imagé que la personnification *et aussi* cet usage de l'adjectif « sombre », si typiquement hugolien, qui semble applicable à tout ce qui existe et agit dans l'ombre du mystère, de l'invisible et du grandiose (grandiose tirant sur le terrible). Pour le reste, en lieu d'une énumération d'appositions, les métaphores hymniques s'intègrent à une description au présent, adressée en manière d'éloge à la nature personnifiée : image d'une relation hiérarchique, de maîtresse à serviteurs, entre la Nature et les éléments (personnifiés comme dépendance mythologique de la Nature : « Les forces à ta voix sortent du fond des gouffres »), et surtout, image du travail appliquée aux éléments, « autant d'ouvriers dans l'ombre travaillant » : images simples de la vie quotidienne, mais ces motifs du travail et de l'ouvrier prennent chez Hugo une valeur lyrique, une positivité axiologique qu'il faut souligner. Cela va de pair avec une exaltation toute littérale du travail comme seule source de mérite et de grandeur valable dans une société démocratique (anoblissement anti-doxal de ce qui était *ignoble* dans l'ancien monde), parce que producteur de vie (voir plus haut l'image du laboureur dans *Napoléon le Petit*, « le soleil caché derrière l'horizon aime ce que fait cet homme ») et de richesse en tout genre (travail du laboureur, de l'artisan, de l'ouvrier, – ou du génie), mais aussi comme moyen d'une harmonie de l'homme et de la nature devenue collaboratrice<sup>44</sup> : à la fois moyen de réaliser le progrès, et valeur dont la promotion est un aspect du progrès.

À la fin du poème, une deuxième entité devient objet d'exaltation hymnique, au moment où est évoquée sa genèse en vis-à-vis de la Nature, son émergence dans cette relation même de vis-à-vis : il s'agit de l'Esprit humain, à qui s'adressent ces quelques vers : « De cet obscur amas de faits prodigieux / Qu'aucun regard n'embrasse et qu'aucun mot ne nomme, / Tu nais plus frissonnant que l'aigle, esprit de l'homme, / Refaisant mœurs, cités, codes, religion. / Le passé n'est que l'œuf d'où tu sors, Légion<sup>45</sup> ! » On retrouve la conjonction de l'apostrophe, de l'apposition et de la description métaphoriques, et de l'image mythique : Légion, l'une des

---

<sup>43</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 763.

<sup>44</sup> Aussi *Les Travailleurs de la mer* (1866) seront-ils une *épopée* du travail.

<sup>45</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 764.

références intertextuelles préférées de Hugo, vient des évangiles de Luc et de Marc, qui racontent tous deux l'épisode du possédé gerasénien ; l'esprit mauvais qui possède cet homme déclare à Jésus : « Mon nom est Légion, car nous sommes nombreux<sup>46</sup> ». Hugo, avec sa liberté de mythographe, en retient seulement le motif d'une entité qui, étant multiple, s'appelle Légion ; de ce motif, il fait volontiers un usage laudatif, l'appliquant à l'esprit humain en progrès dès le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris* (publié seulement dans la deuxième édition du roman en 1832) : l'invention de l'imprimerie alarme la parole parlée et la parole manuscrite, « quelque chose de pareil à la stupeur d'un passereau qui verrait l'ange Légion ouvrir ses six millions d'ailes<sup>47</sup> ». On voit que l'esprit mauvais a été promu ange (recréation mythographique) : l'important, pour l'imagination hugolienne, est d'avoir pu projeter cette entité multiple dans la fantasmagorie des « millions d'ailes », tout aussi récurrente chez Hugo (et qui pourrait bien être l'ancêtre du « million d'oiseaux d'or » rimbaldien). Dans « Force des choses », ces « millions d'ailes » ne sont pas oubliés : à l'image mythique de Légion se combine l'image animale de l'aigle (comparaison « tu nais plus frissonnant que l'aigle », puis métaphore « le passé n'est que l'œuf d'où tu sors »), et quelques vers plus loin, évoquant l'essor du monde (qui n'est rien d'autre que l'essor de l'esprit humain vu sous un autre aspect), le poème se conclut sur cette sensation triomphale : « Le voyant, le savant, le philosophe entend / Dans l'avenir, déjà vivant sous ses prunelles, / La palpitation de ces millions d'ailes ! » À évoquer ainsi la naissance glorieuse et sacrée de l'Esprit humain, du progrès accompli, enfantés par la Nature, la poésie hymnique prend la couleur d'une théogonie ; l'hymne converge alors vers l'épopée.

Ailleurs dans le même recueil, la métaphore hymnique s'intègre à un autre type de parole religieuse : la prière. La section VIII du poème « *Nox* », qui envisage le renversement espéré du tyran, exprime la crainte de voir resurgir les violences de la Révolution française, positives en leur temps mais qui seraient régressives au XIX<sup>e</sup> siècle : ce contenu complexe – à la fois admiration, vénération hugolienne pour la Révolution, et refus de sa violence pour le présent – se traduit dans la conjugaison naturelle de l'hymne et de la déprécation : louange adressée à une divinité, prière pour détourner le mal qui pourrait venir d'elle. Hugo invoque deux personnifications : d'abord, assez brièvement, la Révolution en général :

Géante aux chastes yeux, à l'ardente action,  
Que jamais on ne voie, ô Révolution,  
Devant ton fier visage où la colère brille,

---

<sup>46</sup> Évangile de Luc, 8, 30 ; évangile de Marc, 5, 9.

<sup>47</sup> *ND de P*, V, 2, Massin IV, p. 136.

L'Humanité, tremblante et te criant : ma fille !  
Et, couvrant de son corps même les scélérats,  
Se traîner à tes pieds en se tordant les bras !  
Ah ! tu respecteras cette douleur amère,  
Et tu t'arrêteras, Vierge, devant la mère<sup>48</sup> !

La personnification n'est ici étoffée par l'image que de façon assez sobre. Comme la Nature, la Révolution est « géante » (mais chez Hugo cela finit par être banal), elle a une humeur et une expression du visage (« ton fier visage où la colère brille ») et un statut familial : à la différence de la Nature, elle n'est pas la Mère mais la Fille (sa mère est l'Humanité : façon théogonique de définir l'entité par relation à d'autres) et la Vierge (« aux chastes yeux » ; la virginité, la pureté, est image de justice intransigeante). Plus développée, plus imagée, est la deuxième invocation, qui s'adresse plus précisément à l'année révolutionnaire violente entre toutes :

Ô travailleur robuste, ouvrier demi-nu,  
Moissonneur envoyé par Dieu même, et venu  
Pour faucher en un jour dix siècles de misère,  
Sans peur, sans pitié, vrai, formidable et sincère,  
Égal par la stature au colosse romain,  
Toi qui vainquis l'Europe et qui pris dans ta main  
Les rois, et les brisas les uns contre les autres,  
Né pour clore les temps d'où sortirent les nôtres,  
Toi qui par la terreur sauvas la liberté,  
Toi qui portes ce nom sombre : Nécessité !  
Dans l'Histoire où tu luis comme en une fournaise,  
Reste seul à jamais, Titan quatrevingt-treize !  
Rien d'aussi grand que toi ne viendrait après toi<sup>49</sup>.

Plus que géant, « Titan », Quatrevingt-treize est aussi moissonneur : l'image mythologique s'allie à l'image naturelle ou quotidienne. On a vu plus haut quelle axiologie positive, quelle exaltation lyrique Hugo mettait dans le motif du *travailleur* : c'est encore le cas ici, mais l'exaltation prend une autre teinte, plus redoutable, moins lyrique et plus épique, ou plus sublime (avec le terrible que cela implique), puisque le moissonneur vient comme le bras armé de Dieu ; normalement figure des travaux de la paix, il glisse ici vers les travaux de la guerre (l'image est sans doute empruntée au passage de l'Apocalypse sur la moisson et la vendange des nations<sup>50</sup>). La grandeur historique est directement traduite dans l'image de

---

<sup>48</sup> *Ch*, « *Nox* », VIII, Massin VIII, p. 581.

<sup>49</sup> *Ch*, « *Nox* », VIII, Massin VIII, p. 581.

<sup>50</sup> « Et voici qu'apparut à mes yeux une nuée blanche et sur la nuée était assis comme un Fils d'homme, ayant sur la tête une couronne d'or et dans la main une faucille aiguisée. Puis un autre Ange sortit du temple et cria d'une voix puissante à celui qui était assis sur la nuée : "Jette ta faucille et moissonne, car c'est l'heure de moissonner, la moisson de la terre est mûre." Alors celui qui étais assis sur la nuée jeta sa faucille sur la terre, et la terre fut moissonnée » (Apocalypse de Jean, 14, 14-16).

l'éclat ; mais le mal mêlé à la grandeur donne à cet éclat une certaine coloration : « l'Histoire où tu luis comme en une fournaise » ; on retrouvera plus loin ces deux procédés, l'éclat comme métaphore de la gloire elle-même, et la mise en question de la gloire par problématisation de son être-lumineux. Il y a ici une sorte de continuum entre les métaphores *exclamatives*, en fonction d'invocation (« Ô travailleur robuste, ouvrier demi-nu ») et les métaphores *déclaratives*, qui décrivent ou narrent la grandeur (la transposent dans des fictions mythologiques : « Toi [...] qui pris dans ta main / Les rois, et les brisas les uns contre les autres ») tout en étant rattachées aux invocations par la subordination relative. Par la suite, d'autres métaphores *déclaratives* sont détachées de toute invocation, – dans un passage où l'exaltation cède la place à la justification, que sert la fiction théogonique des métaphores familiales :

D'ailleurs, né d'un régime où dominait l'effroi,  
 Ton éducation sur ta tête affranchie  
 Pesait, et, malgré toi, fils de la monarchie,  
 Nourri d'enseignements et d'exemples mauvais,  
 Comme elle tu versas le sang ; tu ne savais  
 Que ce qu'elle t'avait appris, le mal, la peine,  
 La loi de mort mêlée avec la loi de haine ;  
 Et, jetant bas tyrans, parlements, rois, Capets,  
 Tu te levais contre eux et comme eux tu frappais.

Nous, grâce à toi, géant qui gagnas notre cause,  
 Fils de la liberté, nous savons autre chose<sup>51</sup>.

Quand l'invocation, l'apostrophe et l'adresse à l'entité louée font défaut, on s'éloigne un peu du modèle de l'hymne. Certains passages de poésie exaltent à la troisième personne des personnifications étoffées d'images : leur parenté est visible avec les extraits qu'on vient d'étudier, et ils gardent à un degré moindre quelque chose de leur caractère hymnique. C'est par exemple ce début du poème V, 8 des *Châtiments* : « Le Progrès, calme et fort et toujours innocent, / Ne sait pas ce que c'est que de verser le sang. / Il règne, conquérant désarmé ; quoi qu'on fasse, / De la hache et du glaive il détourne sa face<sup>52</sup> ». L'exaltation n'est pas la visée première de l'énoncé, qui a un message linguistique précis et préexistant à transmettre (ici *verser le sang est contraire au progrès*), mais elle naît à cette occasion : c'était déjà le cas dans les exemples à invocation : l'hymne s'empare naturellement d'un énoncé qui constate une grandeur (*la Nature n'est pas indifférente mais libératrice* → *ô géante aux cent yeux, tu viens dans notre nuit, libératrice sombre*), ou bien fait sa juste part à la grandeur lorsque

<sup>51</sup> *Ch*, « *Nox* », VIII, Massin VIII, p. 581.

<sup>52</sup> *Ch*, V, 8, Massin VIII, p. 687.

l'énoncé porte malgré tout une restriction de valeur (*il ne faut plus de quatrevingt-treize* → *ô Titan Quatrevingt-treize, tu fus grand, mais ne reviens pas*). Ce qu'il y a d'hymnique ici, c'est encore et toujours cet usage des appositions métaphoriques (« calme et fort et toujours innocent », « conquérant désarmé »), apportant à la fois contenu d'image et louange à l'entité personnifiée, et prolongé par de la description métaphorique au présent (« De la hache et du glaive il détourne sa face »). L'apposition la plus précise et la plus marquante, « conquérant désarmé », introduit un motif paradoxal que nous retrouverons en étudiant les déplacements de la gloire épique. Plus développé est un autre passage du même recueil où l'hymne ne se déploie que pour être mieux renversé en blâme :

Oui, le peuple français, oui, le peuple messie,  
 Oui, ce grand forgeron du droit universel  
 Dont, depuis soixante ans, l'enclume sous le ciel  
 Luit et sonne, dont l'âtre incessamment pétille,  
 Qui fit voler au vent les tours de la Bastille,  
 Qui broya, se dressant tout à coup souverain,  
 Mille ans de royauté sous son talon d'airain,  
 Ce peuple dont le souffle, ainsi que des fumées,  
 Faisait tourbillonner les rois et les armées,  
 Qui, lorsqu'il se fâchait, brisait sous son bâton  
 Le géant Robespierre et le titan Danton,  
 Oui, ce peuple invincible, oui, ce peuple superbe  
 Tremble aujourd'hui, pâlit, frissonne comme l'herbe,  
 Claque des dents, se cache et n'ose dire un mot  
 Devant Magnan, ce reître, et Troplong, ce grimaud<sup>53</sup> !

Formellement, la tendance hymnique se marque dans l'expansion considérable du groupe sujet, par ajout continu de juxtapositions et de relatives métaphoriques, sur le mode de la *litanie*. Comme dans le passage sur le Titan Quatrevingt-treize, on voit les images simples de la vie humaine quotidienne – de nouveau le motif d'un *travailleur*, cette fois celui du *forgeron*, plein d'une force épique sur laquelle nous reviendrons dans la section suivante – s'allier à des transpositions mythologiques de l'histoire (« Ce peuple dont le souffle, ainsi que des fumées, / Faisait tourbillonner les rois et les armées »).

Enfin, pour élargir à un autre recueil ce repérage d'une tendance hymnique, l'avant-dernier bloc de vers de la « Réponse à un acte d'accusation », dans *Les Contemplations*, ajoute des déités essentielles au panthéon de personnifications de l'hymne progressiste :

Tous les mots à présent planent dans la clarté.  
 Les écrivains ont mis la langue en liberté.  
 Et, grâce à ces bandits, grâce à ces terroristes,  
 Le vrai, chassant l'essaim des pédagogues tristes,  
 L'imagination, tapageuse aux cent voix,

---

<sup>53</sup> *Ch*, VI, 8, *Massin VIII*, p. 719.

Qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois,  
 La poésie au front triple, qui rit, soupire  
 Et chante, raille et croit ; que Plaute et que Shakspeare  
 Semaient, l'un sur la plebs, et l'autre sur le mob ;  
 Qui verse aux nations la sagesse de Job  
 Et la raison d'Horace à travers sa démente ;  
 Qu'enivre de l'azur la frénésie immense,  
 Et qui, folle sacrée aux regards éclatants,  
 Monte à l'éternité par les degrés du temps,  
 La muse reparaît, nous reprend, nous ramène,  
 Se remet à pleurer sur la misère humaine,  
 Frappe et console, va du zénith au nadir,  
 Et fait sur tous les fronts reluire et resplendir  
 Son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelles,  
 Et ses millions d'yeux sur ses millions d'ailes<sup>54</sup>.

Ces vers présentent, nous semble-t-il, une amphibologie troublante. On peut comprendre que « ces bandits » et « ces terroristes » du troisième vers reprennent « les écrivains » du vers précédent. Dans ce cas, les vers suivants énumèrent plusieurs entités (« le vrai », « l'imagination », « la poésie », « la muse ») qui sont tous ensemble sujets de verbes au singulier (« reparaît, nous reprend, nous ramène, etc. ») : c'est un peu inhabituel, mais pas impossible, si l'on considère que ces quatre entités n'en font qu'une, résumée dans « la muse ». À moins que « ces bandits » et « ces terroristes », au troisième vers, ne soient cataphoriques, c'est-à-dire désignent et annoncent « le vrai », « l'imagination » et la « poésie », ce qui laisserait « la muse » seul sujet des verbes au singulier qui suivent ? Solution qui rétablit la normalité grammaticale, mais elle est peut-être moins naturelle pour le sens. En tout cas, qu'il n'y ait qu'une seule personnification sous plusieurs noms ou qu'il y en ait quatre distinctes, la tendance hymnique, l'exaltation par attribution d'images sur le mode de l'apposition, de la complémentation du nom (« la poésie au front triple ») ou de la subordination relative (« qu'enivre de l'azur la frénésie immense »), est nette. Les images sont hautes en couleur, peut-être plus que dans les passages hymniques des *Châtiments* ; la métaphore perd tout souci de cohérence, ne cherche plus qu'à agréger le plus possible de motifs exaltants, lorsque se combinent dans un enchaînement étourdissant ces verbes, cet objet, ces appositions : la muse « fait sur tous les fronts reluire et resplendir / Son vol, tourbillon, lyre, ouragan d'étincelles ». On observe aussi une originalité, l'emploi axiologiquement positif de motifs non pas seulement humbles comme les images du travail, mais franchement dépréciés : l'imagination « casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois », – il y a là utilisation ironique d'une donnée sociologique (*casser des carreaux* comme peur stéréotypique, seuil symbolique où commence

---

<sup>54</sup> LC, I, 7, Massin IX, p. 77-78.

l'infraction à l'ordre public et à la sécurité des biens, intolérable au bourgeois) mais la trivialité urbaine et populacière fait toute l'originalité poétique de l'image ; l'imagination, toujours, est une « tapageuse aux cent voix », avec un bel écart entre, là encore, la trivialité urbaine de la « tapageuse », et la grandeur épique des « cent voix » ; enfin et surtout, la poésie est une « folle sacrée aux regards éclatants » : le grotesque de la « folle » se transfigure dans le sublime de l'adjectif, du complément du nom, – et encore de cette métaphore qui rend magnifiquement spatial, visuel, architectural et merveilleux quelque chose d'abstrait : la poésie « monte à l'éternité par les degrés du temps ». Enfin, on aura noté le retour d'une figuration fabuleuse déjà observée dans « Force des choses » : la Nature y était la géante « aux cent yeux », tandis que le monde soulevé par l'essor de l'esprit faisait entendre « la palpitation de [s]es millions d'ailes » ; ici, ces deux attributs mythologiques sont réunis en la personne de « la muse », qui peut ainsi rappeler la Renommée telle qu'elle est décrite au chant IV de l'*Énéide* : « forte de la rapidité de ses pieds, de ses ailes, monstre horrible, démesuré : autant il a de plumes sur le corps, autant d'yeux vigilants – ô prodige – sous chacune<sup>55</sup> ». Source conjecturale, à côté de laquelle le « million d'ailes » hugolien a beaucoup plus d'ampleur et de démesure : l'exaltation métaphorique atteint à une poésie du prodige, du prodige fou et euphorique, – illustration en acte de cet emportement de la Muse dans les hauteurs.

Le retour de cette figuration fabuleuse confirme la parenté entre ces personnifications, la muse de « Réponse à un acte d'accusation », le monde soulevé par l'esprit dans « Force des choses », – de même que le forgeron Peuple d'« Aux femmes » ressemble comme un frère au Titan moissonneur Quatrevingt-treize. Cette parenté, on l'a d'ailleurs vue affirmée dans les images mêmes qui étoffent les personnifications : la Nature est l'aïeule, la mère, c'est d'elle que « na[ît] plus frissonnant que l'aigle » l'Esprit humain ; la Révolution est fille de l'Humanité et en même temps Quatrevingt-treize, fils de la monarchie, a fait naître la liberté dont sont « fils » les hommes d'aujourd'hui. Ce qui émerge ainsi dans l'utilisation hymnique de la métaphore (en poésie comme en prose, n'oublions pas la Vérité ni la Liberté exaltées dans *Napoléon le Petit*), c'est tout le panthéon d'une mythologie progressiste, un panthéon de collectifs ou d'abstractions personnifiés, unis par des relations théogoniques et par des ressemblances qui, le plus souvent, ont un sens dans la philosophie hugolienne : les « millions d'ailes » de la Muse, c'est *sous la forme poésie* cet essor de l'Esprit humain qui doit ultimement se communiquer au monde lui-même.

---

<sup>55</sup> Virgile, *Énéide*, IV, v. 180-182, trad. Jacques Perret, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1991, p. 136.

## Métaphore et écriture épique

Dans l'ancien monde, la guerre est par excellence le lieu d'acquisition de la *gloire* humaine, de cette gloire que prend en charge l'écriture épique, écriture de l'*exploit*. Or la gloire martiale, comme nous allons le voir, est problématique aux yeux de Hugo, trop compromise avec l'horreur de la violence, et elle est appelée à disparaître dans un avenir espéré de paix universelle. Mais en même temps, comme l'a montré Claude Millet dans « La dernière fanfare », « le grand conquérant qu'auréole la gloire n'en finit pas de fasciner » : chez Hugo, la guerre reste un lieu de grandeur malgré son horreur, elle a *par* son horreur une certaine beauté<sup>56</sup>. Nous verrons qu'en effet les métaphores qui écrivent la guerre disent conjointement l'horreur, la grandeur et la beauté. Nous verrons surtout l'une des solutions adoptées par Hugo face à cette grandeur affreuse qu'il a du mal à renier : il la fait survivre, mais déplacée, métaphorisée, purifiée de sa violence, en divers lieux où l'humanité témoigne (mieux qu'à la guerre) sa grandeur. Ce qui est ainsi déplacé, ce qui devient *langage* de la vraie grandeur humaine, ce n'est pas seulement la thématique guerrière, mais toute la *poésie* épique (avec ses images naturelles sublimes) et toute la *mythologie* épique (avec ses luttes de titans, d'anges et de démons, – et aussi parfois, seule note étrangère à la musique guerrière, le merveilleux dantesque, sombre exploration de l'au-delà).

### La « vieille gloire »

Les métaphores qui servent à dire la « vieille gloire<sup>57</sup> », la gloire militaire, décrivent une trajectoire intéressante dans notre corpus. Elles ont une place particulière dans le recueil des *Châtiments*, et d'abord parce que Napoléon I<sup>er</sup> est la référence sublime dont Napoléon III est le pendant grotesque et parodique. De façon générale et dans tout notre corpus, la trajectoire de ces images qui disent la gloire militaire est étroitement corrélée à la variation d'appréciation de cette figure historique, Napoléon I<sup>er</sup>, selon les contextes ; car au regard du Hugo de l'exil, le grand Napoléon a trois visages – le capitaine éblouissant, le dictateur et « Robespierre à cheval » – qui le rendent difficile à juger d'un mot définitif. Dans le recueil

---

<sup>56</sup> « La dernière fanfare », in *Hugo et la guerre*, actes du colloque tenu à l'université Paris VII les 6-8 juin 2002, Claude Millet (éd.), Paris, Maisonneuve & Larose, 2002, p. 419-432 (p. 420 pour la citation). Claude Millet ajoute même que la poésie hugolienne trouve dans la guerre son miroir : dissonante harmonie des bruits du combat (or la poésie hugolienne se veut écho sonore des bruits du monde), retentissement é-mouvant des clairs (or la poésie hugolienne se veut force agissante, donnant impulsion aux hommes).

<sup>57</sup> Cette expression vient du dernier chapitre de *William Shakespeare*, qui constate que grâce au progrès, « la vieille gloire abdique » (III, III, 5, Massin XII, p. 323).

de 1853, exalter la geste napoléonienne est une façon de disqualifier par comparaison le neveu : principe de critique régulièrement repris dans le recueil, et posé comme *leitmotiv* dès la troisième section du poème introductif, « *Nox* » :

Donc cet homme s'est dit : – « Le maître des armées,  
L'empereur surhumain  
Devant qui, gorge au vent, pieds nus, les renommées,  
Volaient, clairons en main,  
Napoléon, quinze ans régna dans les tempêtes,  
Du Sud à l'Aquilon.  
Tous les rois l'adoraient, lui, marchant sur leurs têtes,  
Eux, baisant son talon ;  
Il prit, embrassant tout dans sa vaste espérance,  
Madrid, Berlin, Moscou ;  
Je ferai mieux ; je vais enfoncer à la France  
Mes ongles dans le cou<sup>58</sup> ! »

Aussi les images de la gloire sont-elles souvent convoquées pour faire opposition aux images de la honte, les unes répondant aux autres avec une tendance forte à l'analogie dans l'antithèse. Dans « *La Reclade* », le poète s'attend à ce que Napoléon III parte en quête de gloire militaire : « Il voudra [...] à l'univers montrer, tenant la foudre, / La main qui fit des fausses clés<sup>59</sup> ». La tendance à l'analogie dans l'antithèse s'exprime davantage encore dans ces deux vers d'« *Applaudissement* » (le poète s'adresse à la France déchue) : « Va, traîne l'affreux char d'un satrape ivre-mort, / Toi qui de la victoire as conduit les quadriges<sup>60</sup> ». Une autre tendance est remarquable : Hugo s'efforce de fondre les deux images antithétiques dans une seule petite fiction allégorique (la même main va laisser ses fausses clés pour empoigner la foudre, la même personnification quitte un char pour un autre). C'est encore cette tendance qui fait se succéder plusieurs profanations des symboles de la gloire napoléonienne, dans ces vers de « *Napoléon III* » :

Tu fourres, impudent, ton front dans ses couronnes !  
Nous entendons claquer dans tes mains fanfaronnes  
Ce fouet prodigieux qui conduisait les rois ;  
Et tranquille, attelant à ton numéro trois  
Austerlitz, Marengo, Rivoli, Saint-Jean-d'Acre,  
Aux chevaux du soleil tu fais tirer ton fiacre<sup>61</sup> !

Dans le recueil de 1853, la gloire militaire de Napoléon I<sup>er</sup> est certes déjà problématique – tout le poème « *L'Expiation* », d'autres passages encore, disent les torts du premier empereur y

---

<sup>58</sup> *Ch*, « *Nox* », III, Massin VIII, p. 575.

<sup>59</sup> *Ch*, VII, 2, I, Massin VIII, p. 740.

<sup>60</sup> *Ch*, VI, 16, Massin VIII, p. 738.

<sup>61</sup> *Ch*, VI, 1, Massin VIII, p. 707.

*compris* comme chef de guerre – mais cette critique ne s’introduit pas encore au sein même des métaphores qui disent cette gloire. Elle n’empêche pas le poème « À Juvénal » de mettre sur le même plan les grands capitaines et les grands penseurs (on voit quelle distance il y a d’ici aux dernières pages de *William Shakespeare*, qui nous occuperont plus loin), et d’exalter l’héroïsme humain en général (contre l’infamie du Second Empire) dans des métaphores qui sont vraiment celles de la vieille gloire martiale :

Nous regardons en haut, le bourgeois dit : en l’air ;  
C’est notre infirmité. Nous fuyons la rencontre  
Des sots et des méchants. Quand le Dombidau montre  
Son crâne et que le Fould avance son menton,  
J’aime mieux Jacques Cœur, tu préfères Caton ;  
La gloire des héros, des sages que Dieu crée,  
Est notre vision éternelle et sacrée ;  
Éblouis, l’œil noyé des clartés de l’azur,  
Nous passons notre vie à voir dans l’éther pur  
Resplendir les géants, penseurs ou capitaines,  
Nous regardons, au bruit des fanfares lointaines,  
Au-dessus de ce monde où l’ombre règne encor,  
Mêlant dans les rayons leurs vagues poitrails d’or,  
Une foule de chars voler dans les nuées ;  
Aussi l’essaim des gueux et des prostituées,  
Quand il se heurte à nous, blesse nos yeux pensifs<sup>62</sup>.

Ces vers donnent une bonne idée de la thématique métaphorique qui sert à dire la gloire militaire, une thématique qui se réduit en fait à une série d’images assez restreinte et stéréotypée. Ces images sont presque toujours tirées d’un fonds classique, hérité de l’Antiquité gréco-latine et qui s’est figé non seulement dans la littérature mais dans les arts plastiques, dans la statuaire, la sculpture, l’architecture publiques. Images de la culture militaire romaine (le char, les lauriers), images naturelles (la foudre, la tempête ; deux animaux, l’aigle et le lion), mythologiques (les géants), enfin des abstractions personnifiées (les victoires, les renommées, la gloire, généralement pourvues d’ailes) : chaque domaine fournit un ou deux motifs très précis à cette topique convenue. On a rencontré les Renommées dans la section III de « *Nox* », on les retrouve dans le poème « Toulon », qui évoque les débuts militaires glorieux de Napoléon I<sup>er</sup> en 1793 au siège de cette ville (Toulon assiégé par la Convention s’oppose au bagne de la même ville, où Napoléon III mérite d’aller, toujours selon la même logique d’antithèse entre la gloire de l’oncle et la honte du neveu) : à cette époque, « Cent victoires jetaient au vent cent renommées. / On voyait surgir les géants<sup>63</sup> ». La gloire elle-même est personnifiée dans ce poème, à propos des héros révélés par ces batailles :

---

<sup>62</sup> *Ch*, VI, 13, vi, Massin VIII, p. 731.

<sup>63</sup> *Ch*, I, 2, Massin VIII, p. 585.

« la gloire ouvrait ses ailes toutes grandes / Au-dessus de ces jeunes fronts<sup>64</sup> ! ». On a vu aussi la main « tenant la foudre » dans « La Reculade », les chars de victoire dans « À Juvénal » ou dans « Applaudissement », le quadrigé du soleil dans « Napoléon III » ; souvent ces motifs s'agrègent dans des combinaisons plus éblouissantes qu'originales, ainsi dans ce passage des *Misérables* où Hugo se demande si la défaite de Waterloo doit être imputée à la vieillesse de Napoléon :

lui qui jadis savait toutes les routes du triomphe et qui, du haut de son char d'éclairs, les indiquait d'un doigt souverain, avait-il maintenant cet ahurissement sinistre de mener aux précipices son tumultueux attelage de légions ? [...] ce cocher titanique du destin n'était-il plus qu'un immense casse-cou<sup>65</sup> ?

Mais que les motifs soient convenus n'empêche pas Hugo de les remotiver parfois, de leur rendre une certaine profondeur : ici, derrière l'image topique du char de victoire se profile implicitement un autre attelage, mythique, celui du casse-cou Phaéton, qui complexifie un symbole simple de la gloire en y instillant les dangers de l'audace et de la démesure.

Ce passage des *Misérables* est éminemment spectaculaire : « du haut de son char d'éclairs, [Napoléon] indiqu[e] d'un doigt souverain », l'attitude et la scène seraient d'un bas-relief, si un bas-relief pouvait rendre les effets de lumière, de grandeur et de profondeur céleste que les mots suggèrent. C'est une autre marque de la thématique métaphorique de la gloire que ce caractère visionnaire. Dans les vers d'« À Juvénal » que nous avons cités plus haut, l'image est spectacle sur fond de ciel, spectacle surnaturel éblouissant : « vision éternelle et sacrée », « Éblouis, l'œil noyé des clartés de l'azur, / Nous passons notre vie à voir dans l'éther pur, / Resplendir les géants... ». Le même poème donne à lire un peu plus loin ces vers :

Quand Cyrus, Annibal, César, montaient à cru  
Cet effrayant cheval qu'on appelle la gloire,  
Quand, ailés, effarés de joie et de victoire,  
Ils passaient flamboyants au fond des cieux vermeils,  
Les aigles leur criaient : vous êtes nos pareils !  
Les aigles leur criaient : vous portez le tonnerre<sup>66</sup> !

« Flamboyants au fond des cieux vermeil » : telle est la donnée fondamentale de ces spectacles qui chez Hugo traduisent métaphoriquement la gloire, une donnée que l'on retrouvera, sur un mode plus critique, à la fin de *William Shakespeare*. La gloire est éblouissante, c'est une lumière. Dans « La Reculade », le poète déclare aux soldats du Second

---

<sup>64</sup> *Ch*, I, 2, Massin VIII, p. 585.

<sup>65</sup> *LM*, II, I, 3, Massin XI, p. 261.

<sup>66</sup> *Ch*, VI, 13, VIII, Massin VIII, p. 732.

Empire : « vous ne verrez pas se dorer dans la gloire / La crinière de vos chevaux<sup>67</sup> », et ces soldats sans lustre s'opposent dans le recueil à ceux du passé, dont « À l'obéissance passive » fait rayonner l'éclat : « Oh ! vers ces vétérans quand notre esprit s'élève, / Nous voyons leur front luire et resplendir leur glaive, / Fertile en grands travaux<sup>68</sup> ». À Toulon en 1793 se révèlent de jeunes héros : « Alors apparaissaient des aubes rayonnantes. / Des inconnus, soudain éblouissant les yeux, / Se dressaient, et faisaient aux trompettes sonnantes / Dire leurs noms mystérieux<sup>69</sup> » (la fanfare, les éclats de la trompette ou du clairon, sont un peu l'équivalent sonore du resplendissement lumineux : Napoléon III, dans la troisième section de « *Nox* », abandonne volontiers à son oncle « la fanfare de gloire<sup>70</sup> »). Ces métaphores de la lumière et de l'éblouissement disent bien une certaine vérité de la gloire militaire : elles disent le saisissement, l'admiration suscitée par les actions extraordinaires, et la renommée, l'illustration, – pouvoir de s'imposer à la connaissance du monde (de sortir de l'*obscurité*) comme la lumière s'impose au regard, pouvoir de résister à l'oubli. Mais la lumière est riche en significations métaphoriques chez Hugo, et ces significations ne se développent pas dans l'insouciance les unes des autres, mais se confrontent volontiers : nous verrons plus loin comment Hugo *problématise*, pourrait-on dire, l'être-lumineux de la gloire militaire. Quant aux autres motifs, dont nous avons déjà dit le caractère convenu, il est frappant de voir en outre combien ils restent enfermés dans le cercle littéral de la réalité qu'ils veulent imager. Ces allégories qui donnent un corps de convention à la victoire et à son retentissement, ces chars et ces trompettes qui ne sont finalement que métonymiques de la guerre, cette foudre qui s'écarte si peu au fond de la violence qu'elle esthétise, cette mythologie déjà belliqueuse, semblent marquer une difficulté de la poésie à magnifier la guerre autrement qu'en la ramenant à elle-même : grandeur stérile, grandeur vaine, qui ne trouve pour se dire aucune image lointaine ? On a cité plus haut ces deux vers d'« À Juvénal », « Quand Cyrus, Annibal, César, montaient à cru / Cet effrayant cheval qu'on appelle la gloire » : belle métaphore, mais la grandeur militaire ne parvient pas à échapper à sa littéralité (le motif du destrier est surmotivé, il est choisi *aussi et surtout* parce que les grands hommes de guerre sont des cavaliers). Il y a là peut-être le symptôme, voulu ou non, de cette défaillance de la gloire martiale qu'affirmera *William Shakespeare*.

---

<sup>67</sup> *Ch*, VII, 2, III, Massin VIII, p. 741.

<sup>68</sup> *Ch*, II, 7, Massin VIII, p. 621.

<sup>69</sup> *Ch*, I, 2, Massin VIII, p. 585.

<sup>70</sup> *Ch*, « *Nox* », III, Massin VIII, p. 575.

Il y a cependant dans *Châtiments* de quoi rédimier en partie cette gloire qui est une des formes de l'héroïsme : quand cet héroïsme est mis au service de la bonne cause, celle de la Révolution, du progrès et, à terme, de la paix, alors il est justifié, et les métaphores qui le disent prennent plus de poids, acquièrent plus de profondeur. Pour faire honte aux hommes du présent, Hugo remonte souvent dans l'histoire au-delà des exploits suspects de Napoléon I<sup>er</sup>, jusqu'à l'épopée libératrice des armées de la République : par exemple dans le poème « À ceux qui dorment » :

Les hommes de quatrevingt-douze  
Affrontaient vingt rois combattants.  
Brisez vos fers, forcez vos geôles !  
Quoi ! vous avez peur de ces drôles ;  
Vos pères bravaient les Titans !

[...]

Si dans ce cloaque on demeure,  
[...] Je flétris ces pusillanimes,  
Ô vieux peuple des jours sublimes,  
Géants à qui nous les mêlions,  
[...] Et je déclare que ces lièvres  
Ne sont pas vos fils, ô lions<sup>71</sup> !

Dans ces deux strophes, les métaphores mythologiques ne sont plus simplement les outils impensés du grandissement épique. Leur motivation s'approfondit : le lecteur se souvient que les titans, dans la mythologie grecque et en particulier dans la *Théogonie* d'Hésiode, sont les maîtres d'un ordre ancien, tyrannique, contre lequel s'élève la jeune génération des futurs dieux de l'Olympe. Plus tard, les géants s'élèvent à leur tour contre l'ordre nouveau mais également tyrannique des Olympiens. Ces modèles archétypaux permettent donc de magnifier plus précisément, dans les guerres des soldats révolutionnaires, la lutte immémoriale contre l'oppression politique : la métaphore retrouve l'accès aux réserves de pensée que la lecture symbolique confère au mythe. Nous retrouverons dans *Les Misérables* un usage similaire de ces figures mythiques, et dans les *Châtiments* mêmes, c'est encore le mythe des géants qui est sous-jacent aux deux dernières strophes de la célèbre première section de « L'Obéissance passive » :

La Révolution leur criait : – Volontaires,  
Mourez pour délivrer tous les peuples vos frères ! –  
Contentes, ils disaient oui.  
– Allez, mes vieux soldats, mes généraux imberbes ! –  
Et l'on voyait marcher ces va-nu-pieds superbes  
Sur le monde ébloui !

La tristesse et la peur leur étaient inconnues.

---

<sup>71</sup> *Ch*, VI, 6, Massin VIII, p. 716-717.

Ils eussent, sans nul doute, escaladé les nues,  
Si ces audacieux,  
En retournant les yeux dans leur course olympique,  
Avaient vu derrière eux la grande République  
Montrant du doigt les cieus<sup>72</sup> !

La « course olympique », que l'on peut traduire par « course à l'assaut de l'Olympe », met le passage sous le signe de la gigantomachie, mais un autre souvenir légendaire se profile derrière l'archétype formulé dans toute sa généralité, « escalad[er] les nues » : le souvenir de l'entreprise babélique, récurrent chez Hugo, symbolique de la même audace à l'encontre des pouvoirs établis. Synchrétique par sa généralité, le motif fabuleux fait image, mais est-il exactement une métaphore ? Mise au conditionnel, il ne paraît signifier rien d'autre que sa littéralité fictive : le grandissement, poussé à sa limite, arrive à la fiction sous l'aile protectrice de l'hypothèse. On retrouve encore d'autres éléments de la topique de la gloire martiale (la vision, « on voyait marcher », l'éblouissement, « sur le monde ébloui »), eux aussi revus et approfondis. Ce ne sont plus les grands capitaines autocrates (Cyrus, Annibal, César, Napoléon) qui rayonnent sur le monde, mais les simples troupiers, « va-nu-pieds superbes », – le peuple, à l'état militaire, mais qui n'oublie pas pour autant qu'il est peuple, puisqu'il va « délivrer tous les peuples [ses] frères ». La lumière qu'ils émettent n'est peut-être plus seulement celle de la gloire, mais celle de la raison progressiste et de la liberté : « Vos pères, je l'ai dit, brillaient comme le phare<sup>73</sup> », écrit Hugo un peu plus loin, or le phare est la figure d'une lumière qui éclaire pour guider au lieu d'éblouir. On voit aussi intervenir des personifications moins traditionnelles que les Renommées, Victoires et consorts : la Révolution, la République, et plus haut le poème donnait à voir « La Marseillaise ailée et volant dans les balles<sup>74</sup> ». Toute cette gloire de la guerre libératrice appartient certes au passé, mais le même poème en inscrit la possibilité positive dans le présent, – pour mieux déplorer, encore une fois, la honte dont s'est souillée l'armée française :

Nous faisons pour vous d'autres rêves,  
Ô nos soldats infortunés ! [...]  
  
Dans nos songes visionnaires,  
Nous vous voyions, ô nos guerriers,  
Marcher joyeux dans les tonnerres,  
Courir sanglants dans les lauriers,  
  
Sous la fumée et la poussière  
Disparaître en noirs tourbillons,

---

<sup>72</sup> *Ch*, II, 7, I, Massin VIII, p. 621.

<sup>73</sup> *Ch*, II, 7, II, Massin VIII, p. 622.

<sup>74</sup> *Ch*, II, 7, I, Massin VIII, p. 620.

Puis tout à coup dans la lumière  
Surgir, radieux bataillons,  
Et passer, légion sacrée  
Que les peuples venaient bénir,  
Sous la haute porte azurée  
De l'éblouissant avenir<sup>75</sup> !

Dans cette dernière image, l'éblouissement ne provient pas des hauts faits guerriers, mais du but qu'ils permettent d'atteindre, – un avenir dont on sait par d'autres textes qu'il sera tout à la paix ; et si le motif de la porte sous laquelle passent les légions évoque encore une réalité de la culture militaire romaine, l'arc de triomphe, il est beau que cette porte de la victoire devienne par la métaphore la porte de sortie de la guerre.

Retrouve-t-on cette écriture de la grandeur martiale dans les récits de guerre de notre corpus ? Les deux premières sections de « L'Expiation », dans les *Châtiments*, racontent le retour de la campagne de Russie puis la bataille de Waterloo ; un récit beaucoup plus détaillé de cette bataille occupe le livre I de la deuxième partie des *Misérables*. Il y a bien, dans ce livre, grandeur de la guerre, mais en plusieurs sens. On y trouve localement une exaltation euphorique de la chose militaire, qui convoque à nouveau dans ses métaphores le souvenir de l'épopée antique. Des cuirassiers de Milhaud, Hugo écrit : « C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses », et il commente le récit de leur charge en ces termes, dans un paragraphe spécial :

Ces récits semblent d'un autre âge. Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes ; dieux et bêtes<sup>76</sup>.

Comme dans les *Châtiments*, le motif de la guerre des titans contre l'Olympe est sans doute choisi pour exalter, au delà de la grandeur martiale, la lutte contre la tyrannie : Napoléon, de l'aveu même des *Misérables*, c'est « Robespierre à cheval<sup>77</sup> », seul contre toute la vieille Europe monarchique. Il est vrai qu'ici cette signification du motif n'est pas mise en valeur comme elle le sera plus loin (nous y reviendrons) au sujet de Cambronne, – Cambronne qui, mieux qu'un Napoléon lui-même tyran, peut incarner le peuple en lutte contre l'oppression. Ce qui est certain en tout cas, c'est l'ambivalence de ce paragraphe d'exaltation. Il dit le *sublime* du spectacle (« sublime » est dans le texte), mais c'est un sublime ayant toute

---

<sup>75</sup> *Ch*, II, 7, IV, Massin VIII, p. 624.

<sup>76</sup> *LM*, II, I, 9, Massin XI, p. 272.

<sup>77</sup> *LM*, II, I, 17, Massin XI, p. 287.

l'ambiguïté possible, conforme en cela à la définition burkienne et kantienne ; un sublime qui est aussi « horrible », qui met l'humain à la fois au-dessus et en dessous de lui-même (« titans à face humaine et à poitrail équestre », « dieux et bêtes ») ; il ne faut pas prendre en bonne part seulement le fait que « ces récits semblent d'un autre âge ». Hugo semble dire ici à demi-mot ce qu'il dit ailleurs nettement : qu'il serait bon de laisser cette grandeur-là, cet épique-là, parmi les vieilleries du passé. La description de la charge des cuirassiers utilise d'autres images mythiques qui en accentuent le côté effrayant, inhumain, monstrueux :

On croyait voir de loin s'allonger vers la crête du plateau deux immenses coulevres d'acier. Cela traversa la bataille comme un prodige.

[...] Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. Chaque escadron ondulait et se gonflait comme un anneau du polype. On les apercevait à travers une vaste fumée déchirée çà et là. Pêle-mêle de casques, de cris, de sabres, bondissement orageux des croupes des chevaux dans le canon et la fanfare, tumulte discipliné et terrible ; là-dessus les cuirasses, comme les écailles sur l'hydre<sup>78</sup>.

La perte de l'individu dans la ruée collective, et le hérissément du métal, sont les deux déclencheurs d'une vision d'une inquiétante étrangeté ; « prodige », mais côté « monstre », la guerre se révèle dans sa vérité, qui est d'une grandeur affreuse. Hugo avait déjà fait évoquer à l'eunuque de *La Fin de Satan* « Les hydres légions aux écailles de fer<sup>79</sup> » : l'image servait à dévoiler dans la guerre l'une des trois grandes formes du mal (la guerre, le gibet et la prison : chacune devait avoir son livre dans l'épopée). Il faut enfin replacer dans l'enchaînement du récit la description épique des cuirassiers : ils n'en sont encore qu'à charger, il y a donc facilité et quelque duperie à leur trouver de la splendeur, – mais ce qui les attend quelques lignes plus loin, c'est l'horreur littéraire, absurde et sans grandeur de la chute dans le chemin creux, – puis l'atrocité du corps à corps.

La description du combat lui-même continue sur cette ligne d'un épique noir, conjoignant la grandeur et l'horreur. Les métaphores y sont épiques non plus parce qu'elles convoquent le merveilleux de l'épopée antique, mais parce qu'elles renouent avec un stylème de l'épopée antique, la comparaison homérique ou virgilienne, – par leur principe thématique (des images naturelles pour dire les réalités de la guerre) sinon par leur forme (puisque, version moderne de l'image épique, elles troquent la structure bipartite de la comparaison antique contre la condensation métaphorique). De l'engagement entre les cuirassiers français et les carrés anglais, Hugo écrit : « La figure du combat était monstrueuse. Ces carrés n'étaient plus des bataillons, c'étaient des cratères ; ces cuirassiers n'étaient plus une cavalerie, c'était une

---

<sup>78</sup> *LM*, II, I, 9, Massin XI, p. 272.

<sup>79</sup> *La Fin de Satan*, « Livre premier : Le Glaive », « Strophe deuxième », I, Massin X, p. 1637.

tempête. Chaque carré était un volcan attaqué par un nuage ; la lave combattait la foudre<sup>80</sup> ». Esthétisation de la violence ? Peut-être, et en même temps ces images, comme le texte l'explique, visent à dire le « monstrueux », et elles y parviennent : dans l'écriture de l'énoncé métaphorique, dans l'attribution d'abord négative puis affirmative (« n'étaient plus..., c'était... »), s'exprime à nouveau la déshumanisation, la réduction des unités militaires à une énergie destructrice aveugle (« la lave combattait la foudre »), et la disparition littérale des vies humaines dans cette conflagration. Ces significations faisaient déjà le fond des images utilisées dans « L'Expiation », et en particulier d'un motif récurrent, celui de la fournaise. À l'arrivée de Blücher, « La mêlée en hurlant grandit comme une flamme<sup>81</sup> », et cette comparaison à ressemblance partielle (« grandit comme ») se prolonge dans une métaphore à identification totale : « La plaine [...] / Ne fut plus, dans les cris des mourants qu'on égorge, / Qu'un gouffre flamboyant, rouge comme une forge ». Au commandement de Napoléon, « La garde impériale entra dans la fournaise<sup>82</sup> », avec pour seul résultat cette vision horrible : le général « voyait, l'un après l'autre, en cet horrible gouffre, / Fondre ces régiments de granit et d'acier / Comme fond une cire au souffle d'un brasier ». Un autre motif plus isolé dit la perte de l'humain dans la confusion du combat : « La mêlée, effroyable et vivante broussaille<sup>83</sup> », – motif plus original et moins exact, moins proche de l'horrible réalité littérale, que l'image de la fournaise. À l'image naturelle qui abolit l'individu peut se combiner, par une ironie cruelle, la personnification qui donne l'initiative et le contrôle à la destruction elle-même : « Comme une onde qui bout dans une urne trop pleine, / Dans ton cirque de bois, de coteaux, de vallons, / La pâle mort mêlait les sombres bataillons<sup>84</sup> ». Car si le côté gloire de la guerre a ses abstractions personnifiées (les renommées, etc.), le côté horreur a les siennes aussi, – c'est là un tout autre genre de métaphores qui s'ajoute, dans l'écriture hugolienne de la guerre, aux images naturelles. Dans *Les Misérables*, le carré de la garde commandé par Cambronne a cette vision lugubre : « la colossale tête de mort que les héros entrevoient toujours dans la fumée au fond de la bataille, s'avancait sur eux et les regardait<sup>85</sup> ». Dans « L'Expiation », la Déroute vient rejoindre la Mort :

élevant tout à coup sa voix désespérée,

---

<sup>80</sup> *LM*, II, I, 10, Massin XI, p. 274.

<sup>81</sup> *Ch*, V, 13, II, Massin VIII, p. 698 pour cette citation et la suivante.

<sup>82</sup> *Ch*, V, 13, II, Massin VIII, p. 699 pour cette citation et la suivante.

<sup>83</sup> *Ch*, V, 13, II, Massin VIII, p. 698.

<sup>84</sup> *Ch*, V, 13, II, Massin VIII, p. 698.

<sup>85</sup> *LM*, II, I, 14, Massin XI, p. 280.

La Déroute, géante à la face effarée,  
Qui, pâle, épouvantant les plus fiers bataillons,  
Changeant subitement les drapeaux en haillons,  
À de certains moments, spectre fait de fumées,  
Se lève grandissante au milieu des armées,  
La Déroute apparut au soldat qui s'émeut,  
Et, se tordant les bras, cria : Sauve qui peut<sup>86</sup> !

Il y a dans l'horreur des combats une affreuse grandeur : le sublime noir de la guerre vibre dans toutes ces images naturelles que nous avons citées, le volcan, la tempête, la fournaise. Grandeur du spectacle, sur laquelle Hugo dissertait quelques chapitres plus haut dans le livre « Waterloo » : grandeur pleine de chaos, qui exige un *peintre* à sa mesure :

Une certaine quantité de tempête se mêle toujours à une bataille. [...] La ligne de bataille flotte et serpente comme un fil, les traînées de sang ruissellent illogiquement, les fronts des armées ondoient, les régiments entrant ou sortant font des caps ou des golfes, tous ces écueils remuent continuellement les uns devant les autres ; où était l'infanterie, l'artillerie arrive ; où était l'artillerie, accourt la cavalerie ; les bataillons sont des fumées. Il y avait là quelque chose, cherchez, c'est disparu ; les éclaircies se déplacent ; les plis sombres avancent et reculent ; une sorte de vent du sépulcre pousse, refoule, enfle et disperse ces multitudes tragiques. Qu'est-ce qu'une mêlée ? une oscillation. L'immobilité d'un plan mathématique exprime une minute et non une journée. Pour peindre une bataille, il faut de ces puissants peintres qui aient du chaos dans le pinceau ; Rembrandt vaut mieux que Vandermeulen<sup>87</sup>.

Deux métaphores naturelles sont en concurrence ici pour dire le mouvement, l'instabilité ; la métaphore de la mer avec sa géographie, écueils, golfes et promontoires, s'avère en définitive trop fixiste – elle aboutit à cette image impossible des écueils qui remuent – aussi ne fait-elle pas long feu ; rapidement c'est la métaphore météorologique qui reprend ses droits, elle qui ouvre le paragraphe, elle aussi qui le referme : « il n'est donné à aucun narrateur, si consciencieux qu'il soit, de fixer absolument la forme de ce nuage horrible, qu'on appelle une bataille<sup>88</sup> ». Le nuage est horrible, mais peut-être la métaphore du nuage, appliquée à une telle chose, est-elle plus horrible encore ? Ce regard de peintre sur le combat, qui voit dans la boucherie des déplacements de nuées et d'éclaircies, est-ce de la part de l'artiste se rendre complice de la déshumanisation guerrière, est-ce seulement la traduire ? Toute conscience de la boucherie n'est pas perdue, la lucidité fait retour, lugubrement, en pointe de la métaphore : le vent qui se joue dans ces nuages est un « vent du sépulcre ». Il y a une grandeur esthétique de la guerre, problématique, en tension avec l'horreur : elle s'en nourrit, tantôt elle n'est rien d'autre que l'intensité de l'horreur même, tantôt étant près de la gommer elle engendre un redoublement d'horreur.

---

<sup>86</sup> *Ch*, V, 13, II, Massin VIII, p. 699.

<sup>87</sup> *LM*, II, I, 5, Massin XI, p. 264.

<sup>88</sup> *LM*, II, I, 5, Massin XI, p. 264.

Mais il y a surtout, transfigurant la guerre autant qu'elle peut l'être, une grandeur éthique. L'héroïsme sublime l'horreur du combat. De l'âme humaine qui fait naufrage dans la violence, il surnage quelque chose, le courage, et c'est cela aussi qui motive certaines métaphores tempêteuses du récit de Waterloo : « Ce ne fut plus une mêlée, ce fut une ombre, une furie, un vertigineux emportement d'âmes et de courages, un ouragan d'épées éclairs<sup>89</sup> ». C'est cela encore qui fait ressurgir les personnifications glorieuses de la guerre, incarnées cette fois dans la personne des soldats, au moment où ces soldats vont entrer dans l'anéantissement de la défaite et de la mort :

Quand les hauts bonnets des grenadiers de la garde avec la large plaque à l'aigle apparurent, symétriques, alignés, tranquilles, dans la brume de cette mêlée, l'ennemi sentit le respect de la France ; on crut voir vingt victoires entrer sur le champ de bataille, ailes déployées, et ceux qui étaient vainqueurs, s'estimant vaincus, reculèrent<sup>90</sup>.

Les métaphores qui disaient la gloire martiale dans *Châtiments* reviennent sous un éclairage encore plus problématique dans la Première Série de *La Légende des siècles*, – dans des poèmes écrits pour la plupart en 1858-1859, donc à mi-chemin entre le moment d'écriture de « L'Expiation » et celui du livre « Waterloo ». On retrouve la topique de l'éclat, et il arrive encore que cet éclat ait une signification plus profonde que la seule célébrité, qu'il recouvre une authentique positivité, celle d'une bravoure bien employée : ainsi, dans « Bivar », le Cid « est celui d'où vient le jour<sup>91</sup> », à ce qu'affirme le scheik Jabias qui fait son éloge ; « Lorsque je vous ai vu, seigneur, moi prisonnier, / Vous vainqueur, au palais du roi, l'été dernier, / [...] Vous éclatiez, avec des rayons jusqu'aux cieux, / Dans une préséance éblouissante aux yeux<sup>92</sup> ». Non seulement la splendeur, mais les autres motifs habituels sont au rendez-vous : le Cid « [fait] accourir au-dessus de [ses] tentes, / Ailes au vent, l'essaim des victoires chantantes<sup>93</sup> ! » ; « Et vous étiez un fils d'une telle fierté / Que les aigles volaient tous de votre côté<sup>94</sup> ». Mais cette grandeur militaire sans reproche est exceptionnelle : dans les *Petites Epopées*, les conquérants sont presque toujours des tyrans. Leurs faits d'armes sont peints comme boucherie sans héroïsme ; et quand les métaphores de la gloire sont utilisées, c'est de manière qu'elles sonnent faux. Parfois elles sont énoncées par le tyran lui-même, et elles

---

<sup>89</sup> *LM*, II, 1, 10, Massin XI, p. 275.

<sup>90</sup> *LM*, II, 1, 12, Massin XI, p. 278.

<sup>91</sup> *LSI*, IV, 4, Massin X, p. 484.

<sup>92</sup> *LSI*, IV, 4, Massin X, p. 484-485.

<sup>93</sup> *LSI*, IV, 4, Massin X, p. 484.

<sup>94</sup> *LSI*, IV, 4, Massin X, p. 485.

prennent alors un caractère ironique, signifiant indirectement l'infatuation du monstre : « mon nom est établi / Dans l'azur des cieux, hors de l'ombre et de l'oubli », proclame Zim-Zizimi ; « Mon trône vieillissant se transforme en autel ; / Quand le moment viendra que je quitte la terre, / Étant le jour, j'irai rentrer dans la lumière<sup>95</sup> ». Seule une de ces images laisse percer la terrible réalité de cette gloire funeste : « mon bras porte un tas de foudres qu'il secoue ; / Mes exploits fulgurants passent comme une roue » – encore une fois, le motif de la foudre dit la violence mêlée au triomphe militaire. En regard de ces métaphores énoncées par le tyran, il y a la description que donne le poète de la même supposée grandeur : symptomatiquement, « L'aigle en l'apercevant crie et fuit dans les roches<sup>96</sup> », – l'aigle ami du Cid a horreur des Zim-Zizimi. Quant au sultan Mourad, le poète énumère ironiquement ses qualités (« Mourad fut saint », « Mourad fut magnanime », « Mourad fut sage et fort ») toujours illustrées de façon discordante, et la première d'entre elles – « Mourad, fils du sultan Bajazet, fut un homme / Glorieux » – reçoit cette illustration imagée : « Un long fleuve de sang de dessous ses sandales / Sortait, et s'épandait sur la terre, inondant / L'orient, et fumant dans l'ombre à l'occident<sup>97</sup> ». Le même mélange de splendeur ironique et de noirceur vraie s'observe encore à propos de Philippe II dans « La Rose de l'infante » :

Il vivait ; nul n'osait le regarder ; l'effroi  
Faisait une lumière étrange autour du roi ;  
On tremblait rien qu'à voir passer ses majordomes ;  
Tant il se confondait, aux yeux troubles des hommes,  
Avec l'abîme, avec les astres du ciel bleu !  
Tant semblait grande à tous son approche de dieu<sup>98</sup> !

On notera 1) que c'est *l'effroi* qui se traduit ici en lumière, de façon presque oxymorique, et en même temps par une analyse assez lucide du respect voué aux triomphes militaires, 2) que la splendeur astrale est modalisée comme une impression, voire une illusion, des sujets épouvantés (« aux yeux *troubles* des hommes»), et que la grandeur est réduite à une semblance (« tant *semblait* grande à tous... »). Le poète dit l'envergure du souverain espagnol par de tout autres images : « Ce royal spectre, fils du spectre impérial », « Philippe deux était le Mal tenant le glaive ». Et toujours le motif de la foudre revient avec sa cruelle vérité : « Sa prière faisait le bruit sourd d'une foudre ; / De grands éclairs sortaient de ses songes

---

<sup>95</sup> *LSI*, VI, 1, Massin X, p. 541, pour ces deux citations, et pour la suivante.

<sup>96</sup> *LSI*, VI, 1, Massin X, p. 540.

<sup>97</sup> *LSI*, VI, 3, Massin X, p. 549.

<sup>98</sup> *LSI*, IX (poème unique), Massin X, p. 605, pour cette citation et les deux suivantes.

profonds<sup>99</sup> ». Plus loin cependant, lorsque le poète déclare : « Philippe dans sa droite a la gerbe des foudres ; / Qui pourrait délier ce faisceau dans son poing<sup>100</sup> ? », le ton est ironique : le dénouement du poème approche, le coup de vent effeuillant la rose de l'infante, image de la tempête qui détruit l'Invincible Armada de Philippe II et qui enseigne ainsi la fragilité fondamentale de ces puissances matérielles. C'est là une autre mise en perspective qui rend dissonantes les métaphores de la gloire dans les *Petites Épopées* : si la nature ne s'en charge pas, le temps réduira en poussière la grandeur de tous les conquérants. Telle est la leçon que les objets adressent au sultan dans « Zim-Zizimi » : Phur a été un « roi soleil<sup>101</sup> », raconte la coupe,

Mais à quoi bon avoir été l'homme soleil ?  
Puisqu'on est le néant, que sert d'être le maître ?  
Que sert d'être calife ou mage ? À quoi bon être  
Un de ces pharaons, ébauches des sultans,  
Qui, dans la profondeur ténébreuse des temps,  
Jettent la lueur vague et sombre de leurs mitres<sup>102</sup> ?

Il est frappant de voir dans ces deux derniers vers l'éclat solaire des tyrans se réduire à une « lueur vague et sombre » dès lors qu'elle est replacée dans le milieu qui doit l'absorber : l'obscurité des millénaires oubliés.

Compromise avec l'horreur de la violence, la gloire martiale est problématique, et deux ou trois ans après les *Petites Épopées*, la prose philosophique des années 1860-1864 fait de la principale métaphore qui dit cette gloire, la métaphore de l'éclat, le lieu d'une réflexion critique. Pierre Albouy notait déjà que la lumière peut être mauvaise chez Hugo – c'est-à-dire faite, en réalité, de nuit – sans étudier le cas précis de la guerre, qui suscite précisément cette complexification paradoxale de la métaphore<sup>103</sup>. Hugo maintient l'être-lumineux de la gloire martiale, tout en la confrontant à d'autres formes métaphoriques de lumière, axiologiquement supérieures ; la modélisation et la cohérence métaphoriques deviennent alors un défi, auquel un passage des *Misérables* puis un passage de *William Shakespeare* répondent chacun d'une façon différente.

---

<sup>99</sup> *LSI*, IX (poème unique), Massin X, p. 606.

<sup>100</sup> *LSI*, IX (poème unique), Massin X, p. 607.

<sup>101</sup> *LSI*, VI, 1, Massin X, p. 545.

<sup>102</sup> *LSI*, VI, 1, Massin X, p. 546.

<sup>103</sup> Pierre Albouy, « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo », in *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976.

Au livre « Waterloo » des *Misérables*, Hugo évoque l'image familière de Napoléon, si connue de tous, et qui est « debout dans les imaginations, acclamée des uns, sévèrement regardée par les autres » ; il saisit cette occasion pour dire l'évolution du regard que la postérité, depuis déjà près de cinquante ans, porte sur l'empereur :

Cette figure a été longtemps toute dans la lumière ; cela tenait à un certain obscurcissement légendaire que la plupart des héros dégagent et qui voile toujours plus ou moins longtemps la vérité ; mais aujourd'hui l'histoire et le jour se font.

Cette clarté, l'histoire, est impitoyable ; elle a cela d'étrange et de divin que, toute lumière qu'elle est, et précisément parce qu'elle est lumière, elle met souvent de l'ombre là où l'on voyait des rayons ; du même homme elle fait deux fantômes différents, et l'un attaque l'autre, et en fait justice, et les ténèbres du despote luttent avec l'éblouissement du capitaine. De là une mesure plus vraie dans l'appréciation définitive des peuples. Babylone violée diminue Alexandre ; Rome enchaînée diminue César ; Jérusalem tuée diminue Titus. La tyrannie suit le tyran. C'est un malheur pour un homme de laisser derrière lui de la nuit qui a sa forme<sup>104</sup>.

Le jeu ici consiste à accepter, à assumer, que la lumière puisse avoir deux significations métaphoriques – car que ce soit la gloire comme éclat ou la vérité comme clarté, Hugo n'invente pas ces deux métaphores, il les reçoit. Ces deux significations existent parce qu'elles reposent sur des motivations différentes : la gloire ressemble à la lumière en tant qu'elle resplendit (mélange sans doute d'une analogie épistémique – les qualités remarquables s'imposent à la connaissance comme les sources lumineuses au regard – et d'une axiologie positive de la lumière, d'où, par passage au superlatif, *exploits exceptionnels* → *excès de lumière* et *saisissement d'admiration* → *éblouissement*), la vérité s'apparente à la lumière en tant qu'elle éclaire (analogie épistémique + métonymie : la lumière *permet* au regard de connaître les choses telles qu'elles sont, elle symbolise donc la vérité par métonymie du moyen à l'effet). Ces deux aspects de la lumière se séparent, dans la métaphore hugolienne, en deux lumières différentes, sans rien pour *expliquer, naturaliser*, cette différenciation : c'est que le traitement du motif est délibérément *surnaturel*. Chacune des deux espèces de lumière a pour contrepartie une obscurité, avec là aussi différenciation sur la base de deux motivations différentes : l'obscurité comme méconnaissance est la contrepartie épistémique d'une lumière en grande partie axiologique (la gloire), l'obscurité comme mal est la contrepartie axiologique d'une lumière épistémique (la vérité). L'efficacité de la métaphore réside pour moitié dans ce beau croisement, dans ce chiasme clair et symétrique des images et des notions ; et pour moitié dans les relations de causalité ou d'interaction, complexes et plus du tout symétriques, mais décidément merveilleuses, qui s'établissent entre ces quatre termes. Il y a, certes, une phrase pour expliquer et naturaliser le nécessaire assortiment d'une lumière et d'une obscurité :

---

<sup>104</sup> *LM*, II, I, 4, Massin XI, p. 262-263.

l'histoire, « toute lumière qu'elle est, et précisément parce qu'elle est lumière », « met souvent de l'ombre là où l'on voyait des rayons », – appel à un savoir fondamental du lecteur : l'ombre est une conséquence de la lumière, plus précisément de l'impossibilité où est la lumière de traverser les corps opaques. Mais dans l'ensemble, la métaphore ne se soucie pas du naturel. Son explication du couple *lumière-gloire / ombre-méconnaissance* est contraire à la physique : le héros « dégag[e] » « un certain obscurcissement légendaire », ce qui est cause qu'il est « tou[t] dans la lumière » : c'est prendre les phénomènes à l'envers, s'appuyer sur une nature fantasmée. Hugo rêve l'ombre et la lumière comme des substances quasi matérielles, c'est pourquoi il est prompt à faire de l'ombre un « dégagement », qui ne découle même plus vraiment d'une lumière contrariée (on le voit aussi dans les derniers mots du paragraphe : le tyran « laiss[e] derrière lui de la nuit qui a sa forme », comme une fumée que la lumière-vérité ne fera que révéler). Le tour surnaturel de l'image se confirme lorsqu'au motif de l'ombre et de la lumière s'accouple le motif du combat, lorsque la silhouette obscure qu'est l'ombre de chaque chose s'anime et devient « fantôme », lorsque un fantôme de nuit et un fantôme de lumière engagent la lutte : schème merveilleux qui revient régulièrement dans l'œuvre de Hugo, chargé de significations diverses (c'est par exemple l'ange Liberté contre Isis-Lilith dans *La Fin de Satan*). On ne peut même plus dire ici, comme ailleurs, qu'il y ait métaphore dans la métaphore, utilisation de métaphores secondaires (le combat, les fantômes) pour décrire le comparant d'une métaphore primaire (les phénomènes d'ombre et de lumière). Le comparant primaire est tellement fictionnalisé dès le départ, traité sur un mode fantasmatique, que rien n'empêche les fantômes et le combat d'être littéralement vrais au sujet de ce comparant : le comparé (gloire, vérité historique, méfaits du héros) est l'objet de deux métaphores sur le même plan, qui se transforment l'une par l'autre. Hugo ici ne modélise pas à partir d'un phénomène naturel, mais déforme un phénomène naturel en un petit mythe allégorique. Il y avait un début de modélisation, avec la distinction entre *resplendir* et *éclairer*, qui rendait compte de la positivité de la gloire *et* faisait pressentir ses limites ; l'imagination hugolienne a travaillé, cherchant à allégoriser ses idées sur la gloire tout en suivant sa pente fabuleuse ; à l'arrivée, cette métaphysique mythique : la gloire est une lumière impure qui, éclairée à la lumière pure de la vérité, se révèle combattue de toute l'ombre des méfaits du héros.

Cette métaphysique ressurgit dans l'un des derniers chapitres du livre « Waterloo », sous une formulation plus condensée, qui assume le paradoxe d'une lumière-obscurité :

Si la gloire est dans le glaive fait sceptre, l'empire avait été la gloire même. Il avait répandu sur la terre toute la lumière que la tyrannie peut donner ; lumière sombre. Disons

plus : lumière obscure. Comparée au jour vrai, c'est de la nuit. Cette disparition de la nuit fit l'effet d'une éclipse<sup>105</sup>.

Deux paradoxes en sens contraire, réciproques l'un de l'autre (« lumière obscure. Comparée au jour vrai, c'est de la nuit », puis « Cette disparition de la nuit fit l'effet d'une éclipse »), s'enchaînent de façon étourdissante. L'esthétique saisissante du paradoxe est préférée à celle, plus rationnelle, de la modélisation métaphorique cohérente.

Deux ans plus tard, dans *William Shakespeare*, Hugo s'efforce à nouveau d'intégrer les problèmes de la gloire martiale à la métaphore de la gloire-lumière, et d'opposer cette espèce de la lumière à une autre plus pure ; mais il s'y prend différemment. Il assimile les héros de la guerre à une constellation qui descend et s'efface dans le ciel de l'histoire, tandis que les héros de la pensée, les génies, sont au contraire une constellation à son lever, une constellation montante. Les deux types de héros ont en commun d'être étoiles, de *resplendir*, autrement dit d'avoir de la gloire ; mais la ressemblance s'arrête là, les deux constellations n'ont pas la même lumière : l'une *éclaire*, l'autre *flamboie*. On reconnaît une distinction métaphorique chère à Hugo, exploitée ici d'une façon inhabituelle : ordinairement, l'opposition *clarté / flamboiement* correspond à l'opposition *vérité / vérité + destruction* ; ici, elle correspond à l'opposition *gloire + vérité / gloire + destruction*. Le flamboiement résume en une espèce particulière de lumière ce qui, dans *Les Misérables*, se traduisait dans un duel d'ombre (le mal, la destruction) et de lumière (la gloire) : la métaphore de *William Shakespeare* est ainsi plus naturelle, plus modélisatrice. Elle l'est aussi parce que la distinction des deux lumières est expliquée, naturalisée : deux constellations ayant des *qualités* de lumière différentes, au lieu (dans *Les Misérables*) d'une séparation sans support de deux *aspects* de la lumière (le resplendissement de la gloire, la clarté de la vérité). L'opposition des deux constellations fournit un modèle simple mais naturel. En revanche, la même imagination matérielle qui dans *Les Misérables* réinventait fabuleusement les rapports de l'ombre et de la lumière, s'en donne ici à cœur joie dans la description de la constellation flamboyante :

Les hommes de force ont, depuis que la tradition humaine existe, brillé seuls à l'empyrée de l'histoire. Ils étaient la suprématie unique. Sous tous ces noms, rois, empereurs, chefs, capitaines, princes, résumés dans ce mot, héros, ce groupe d'apocalypse resplendissait. Ils étaient tout dégouttants de victoires. L'épouvante se faisait acclamation pour les saluer. Ils traînaient à leur suite on ne sait quelle flamme en tumulte. Ils apparaissaient à l'homme dans un échevèlement de lumière horrible. Ils n'éclairaient pas le ciel ; ils l'incendiaient. On eût dit qu'ils voulaient prendre possession de l'infini. On entendait des bruits d'écroulements dans leur gloire. Une rougeur s'y mêlait. Était-ce de la pourpre ? était-ce du sang ? était-ce de la honte ? Leur lumière faisait songer à la face de Caïn. Ils s'entre-haïssaient. Des chocs fulgurants allaient de l'un à l'autre ; par

---

<sup>105</sup> *LM*, II, I, 18, Massin XI, p. 287.

moments ces énormes astres se heurtaient avec des ruades d'éclairs. Ils avaient l'air furieux. Leur rayonnement s'allongeait en épées. Tout cela pendait terrible au-dessus de nous<sup>106</sup>.

Plusieurs métaphores secondaires servent à décrire le comparant de la métaphore primaire, la constellation et son inquiétante lumière. Ces métaphores secondaires ont toutes en commun de ramener l'image primaire vers la littéralité de son comparé (les héros de la force) : motif de la flamme, qui est très littéralement une réalité de la guerre ; motif de la foudre, traduction parfois quasi littérale de la violence des combats ; motifs plus spécifiquement militaires encore (« Leur rayonnement s'allongeait en épées », « ces énormes astres se heurtaient avec des ruades d'éclairs ») ; et ces trois interprétations métaphoriques possibles du rougeoiement, « la pourpre », « le sang », « la honte » : tous ces motifs construisent l'image-fusion d'une constellation de conquérants, de même que telle ou telle notation sensible (« on entendait des bruits d'écroulement dans leur gloire ») ou impression (« on eût dit qu'ils voulaient prendre possession de l'infini »). On a vu plus haut que les métaphores de la gloire martiale avaient du mal à s'éloigner de la littéralité guerrière : ici cette littéralité guerrière ressurgissante est ce qui donne à la gloire martiale son vrai visage, horrible en même temps que grandiose.

En outre, plus loin dans ce dernier livre de *William Shakespeare*, Hugo réintroduit dans sa métaphore filée des constellations cette métaphysique fabuleuse par goût du paradoxe, cette idée d'une lumière pétrie d'ombre, qui était son dernier mot sur la lumière-gloire au livre « Waterloo ». Il y trouve un moyen d'expliquer l'effacement de la constellation guerrière :

Ils s'éteignent lentement, les voilà qui touchent l'horizon, ils sont mystérieusement attirés par l'obscurité ; ils ont des similitudes avec les ténèbres ; de là leur descente fatale ; leur ressemblance avec les autres phénomènes de la nuit les ramène à cette unité terrible de l'immensité aveugle, submersion de toute lumière. L'oubli, ombre de l'ombre, les attend<sup>107</sup>.

Dire le mal dans l'image fondamentale de l'ombre (car telle est bien la motivation de ces « similitudes avec les ténèbres ») permet de jouer sur la polysémie de ce motif. L'ombre a aussi une signification épistémique, la *méconnaissance* ; de cette polysémie métaphorique, Hugo déduit audacieusement une loi ontologique : les faits *ténébreux* (c'est-à-dire les faits maléfiques ?) sont voués à l'oubli<sup>108</sup>. Retour irréprouvable de la logique mythique dans la pensée hugolienne.

---

<sup>106</sup> *WS*, III, III, 1, Massin XII, p. 311.

<sup>107</sup> *WS*, III, III, 5, Massin XII, p. 323.

<sup>108</sup> Au chapitre précédent du même livre, Hugo avait édicté une loi ontologique proche, tout aussi métaphorique dans la logique de sa déduction : « Rien ne peut se soustraire à la loi simplifiante. Par la seule force des choses, le côté matière des faits et des hommes se désagrège et disparaît. Il n'y a pas de solidité ténébreuse. Quelle que soit la masse, quel que soit le bloc, toute combinaison de cendre, et la matière n'est pas autre chose, fait retour à

## Le devenir de la « vieille gloire » : déplacements de l'épique

### a) L'épopée pacifique du progrès (*Napoléon le Petit*, proses philosophiques)

La guerre étant traditionnellement le champ d'illustration par excellence, et l'épopée la voix poétique de cette illustration, l'utilisation de métaphores épiques apparaît comme une solution naturelle pour magnifier des faits et des événements qui n'ont en eux-mêmes rien de militaire, pour leur prêter un caractère héroïque. C'est la solution retenue par Hugo, au livre V de *Napoléon le Petit*, pour glorifier la brève existence de la tribune de France et le progrès qui s'accomplissait par elle<sup>109</sup>. « Depuis la première Constituante jusqu'à la dernière, depuis la première Législative jusqu'à la dernière, à travers la Convention, les conseils et les chambres, comptez les hommes, si vous pouvez ! C'est un dénombrement d'Homère<sup>110</sup> », lit-on au chapitre 4, intitulé « Les Orateurs ». Cette référence explicite à l'épopée antique est confortée par la présence de deux citations de l'*Énéide* au même chapitre. La première, tirée du chant I, dit le pouvoir qu'ont certains hommes de mérite d'apaiser l'insurrection du peuple, et pour Hugo la tribune avait ce pouvoir : « La tribune était là. Une voix aimée s'élevait et disait au peuple : arrête, regarde, écoute, juge ! *Si forte virum quem conspexere, silent* ; ceci était vrai dans Rome et vrai à Paris ; le peuple s'arrêtait<sup>111</sup> ». La citation ici s'applique littéralement – ce qui n'empêche pas qu'elle ait quelque chose d'intéressant du point de vue de la métaphore, dont nous parlerons plus loin – tandis que la deuxième citation de l'*Énéide* est métaphorisée : elle décrit, au chant VI, les avertissements adressés aux mortels par l'une des âmes du Tartare, et Hugo superpose cette situation fabuleuse aux situations de périls dans lesquelles la tribune avertissait les hommes : « quand quelque brusque nuit les enveloppait, ils entendaient venir de là une grande voix qui leur parlait dans l'ombre. *Admonet et magna testatur voce per umbras*<sup>112</sup> ».

---

la cendre. L'idée du grain de poussière est dans le mot granit. Pulvérisations inévitables. Tous ces granits, oligarchie, aristocratie, théocratie, sont promis à la dispersion des quatre vents. L'idéal seul est incorruptible » (*WS*, III, III, 4, Massin XII, p. 321). Le pas franchi, toutefois, est deux fois plus important dans la loi *mal* → *ombre* → *oubli*. Mais peut-être faut-il comprendre la loi du chapitre 5 à la lumière de celle du chapitre 4 : l'ombre qu'il y a dans la gloire martiale, ce serait seulement son « côté matière » ; les exploits de pure force s'effaceraient de la mémoire des hommes comme les réalités matérielles s'effacent de la surface de la terre.

<sup>109</sup> Franck Laurent, dans « La question du grand homme chez Hugo » (*Romantisme* n°100, 1998, p. 63-89), a bien vu que le parlementarisme (incarné par la Convention dans *Quatrevingt-treize* (1874)) était pour Hugo une instance de grandeur historique opposable à celle des empereurs et des grands capitaines – une grandeur collective contre la grandeur individuelle (voir p. 82-83).

<sup>110</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 487.

<sup>111</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>112</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 487. Sur la métaphorisation des citations, voir notre chapitre 14 p. 816-832 ; sur cet exemple précis, voir p. 826-827.

Cette intertextualité épique est secondée par des métaphores guerrières. Ces métaphores sont aussi une façon de dialoguer avec l'épopée traditionnelle, de la discuter, de lui répliquer. Il y a en effet un problème d'incompatibilité manifeste entre d'une part le parlementarisme et le progressisme, qui impliquent l'idéal d'une paix universelle, et d'autre part l'héritage culturel et poétique de la gloire militaire. Les métaphores hugoliennes répondent à ce problème en arrachant la thématique guerrière à sa littéralité violente. Dans les débats parlementaires, elles retrouvent la grandeur des combats, mais purifiée de l'usage de la force brute : « [L]à on s'est mêlé, on s'est abordé, on s'est combattu, on a agité l'évidence comme une épée<sup>113</sup> », écrit Hugo de la tribune. L'image gagne en puissance épique au chapitre suivant : « Là on a entendu sonner pendant cinquante ans l'enclume sur laquelle des forgerons surhumains forgeaient des idées pures ; les idées, ces glaives du peuple, ces lances de la justice, ces armures du droit<sup>114</sup> ». On sait la place qu'a ce motif, le forgeron forgeant des armes, dans la poésie épique de l'Antiquité gréco-latine. Au chant XVIII de l'*Illiade*, Héphaïstos forge de nouvelles armes pour Achille, et Virgile a imité ce passage dans son *Énéide*, au chant VIII de laquelle Vulcain forge des armes pour Énée. La description du travail de la forge, le souci d'en tirer matière à poésie, ont plus de place chez Virgile<sup>115</sup>, qui d'ailleurs fait revenir le motif, à l'état de comparaison, dans les *Géorgiques*<sup>116</sup> – souvenir et émulation de l'épopée martiale dans l'épopée didactique des travaux de la paix. Virgile a été central dans l'apprentissage littéraire de Hugo, et ses vers sur le travail de la forge fournissent à notre écrivain l'une de ses citations favorites : les « trois rayons de pluie tordue, *tres imbris torti radios*<sup>117</sup> ». Mais le motif de la forge où naissent les armes n'est pas seulement épique de par l'étroite tradition classique gréco-latine. Il semble avoir une puissance poétique, une réso-

---

<sup>113</sup> *N le P*, V, 3, Massin VIII, p. 485.

<sup>114</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>115</sup> Homère, décrivant le travail d'Héphaïstos, décrit surtout les scènes représentées sur le bouclier d'Achille. Dans l'*Énéide*, les deux descriptions sont dissociées : l'ecphrasis du bouclier d'Énée intervient à la fin du chant VIII lorsque Vénus apporte les armes à son fils ; lorsque, au milieu approximatif du chant, Virgile raconte la fabrication des armes, il peut davantage s'intéresser au travail de la forge en lui-même.

<sup>116</sup> Au chant IV, vers 170-178, au sujet des abeilles : « Ainsi quand les Cyclopes se hâtent de forger les foudres avec des blocs de métal amollis, les uns, avec leurs soufflets en peau de taureau, aspirent l'air et le refoulent, les autres trempent dans un bassin le bronze qui siffle ; leur caverne gémit sous les coups frappant les enclumes ; rivalisant de force ils lèvent leurs bras en cadence, et tournent et retournent le fer avec la tenaille mordante ; de même, s'il est permis de comparer les petites choses aux grandes, les abeilles de Cécrops sont poussées par un désir inné d'amasser, chacune dans son emploi » (trad. E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2012, p. 63).

<sup>117</sup> Au chant VIII de l'*Énéide*, Virgile explique ainsi la fabrication de la foudre par les Cyclopes : « *tris imbris torti radios, tris nubis aquosae / addiderant, rutuli tris ignis et alitis Austri* », « ils y avaient mis trois rayons de pluie tordue [littéralement ; Jacques Perret traduit « de cette pluie qu'il [Jupiter] brandit comme une arme » (Gallimard, « Folio classique », 1991, p. 257)], trois rayons d'une nuée pleine d'eau, trois rayons de feu rou-

nance imaginaire, dont témoignent à la fois sa fréquence chez Hugo et, encore aujourd'hui, sa récurrence dans les fictions où l'épopée continue à vivre<sup>118</sup>. L'arme est à la fois un objet de puissance, un objet savamment façonné, un objet d'art ; elle appartient à toute une superstructure esthétique de la guerre ; il lui arrive de porter un nom, d'être personnifiée, elle est souvent support de merveilleux, bref elle est un point de l'univers guerrier qui polarise massivement les rêveries de l'imagination. Aussi le moment où elle naît dans la fournaise – spectacle riche en lui-même de fascinations sensibles – ne peut manquer d'être un lieu fort de l'imaginaire épique. D'où l'attrait, le *désir* auquel cède Hugo en choisissant cette image, et l'aspect à la fois sensible, mystérieux car indirect, et prodigieux grâce au circonstant temporel littéral, sous laquelle il la présente : « on a entendu sonner pendant cinquante ans l'enclume... ». Les orateurs, étant figurément « surhumains », font des forgerons suffisamment fabuleux pour satisfaire à ce que cet attrait contient d'appétit de merveilleux. Mais le motif acquiert une beauté nouvelle en devenant métaphorique. C'est un stimulant de la rêverie que ce paradoxe d'un travail de la matière qui s'exerce sur l'immatériel par excellence (« forgeaient des idées pures »). L'écriture de l'image multiplie avec un plaisir visible les contacts entre les deux isotopies : verbe / complément d'objet, puis trois appositions auxquelles s'attarde la complaisance d'une hyperbate (« les idées, ces glaives du peuple, ces lances de la justice, ces armures du droit »). Les démonstratifs y ont cette énergie exaltante, cette valeur d'exhibition admirative, que nous leur avons déjà vues. Mais surtout, dans la métaphore, l'imagination épique a ce bonheur de sauver certains de ces objets les plus chéris en les innocentant de toute compromission avec la violence physique<sup>119</sup>.

Plus loin dans ce même livre sur le parlementarisme, au chapitre 7, un dilemme entre l'idéal pacifiste et la guerre – ou plutôt ce que Hugo appelle la conquête – est explicitement formulé. Notons que ce qui pèse alors dans la balance du côté de la guerre, ce n'est nullement la gloire et le prestige poétique (cette version-là du dilemme est difficile à avouer), mais une

---

geoyant et d'Auster ailé ». La Préface de *Cromwell* (1827) mentionne ce passage comme exemple du matérialisme de la « théogonie antique » : « Sa foudre se forge sur une enclume, et l'on y fait entrer, entre autres ingrédients, trois rayons de pluie tordue, *tres imbris torti radios* » (Massin III, p. 48). Hugo en tire métaphore en 1832 dans sa plaidoirie pour *Le Roi s'amuse*, puis en 1837 dans sa préface des *Voix intérieures*.

<sup>118</sup> Dans *Le Seigneur des anneaux* (1954-1955) et les fictions périphériques de J. R. R. Tolkien (1892-1973), beaucoup d'attention est donnée à des armes et autres objets plus ou moins magiques (comme les anneaux), et à la façon dont ils ont été forgés. L'épée Narsil, brisée il y a bien longtemps, est reforgée et renommée Andúril au chapitre II, 3 de *La Communauté de l'anneau* (1954) : son aspect nouveau est décrit, non le travail des forgerons – mais ce dernier a droit à une belle scène de quelques secondes dans l'adaptation cinématographique de Peter Jackson (celle du troisième tome, *Le Retour du roi*, sortie en 2003). Des scènes de forge sont plus longuement décrites dans diverses épopées de littérature jeunesse, d'héritage tolkienien ou non.

<sup>119</sup> Un autre exemple, dans *Les Misérables*, à propos de Paris : « les dogmes libérateurs qu'il forge sont pour les générations des épées de chevet » (III, I, 11, Massin XI, p. 442).

utilité civilisatrice – justification classique de la colonisation, à laquelle Hugo est sensible, mais on voit ici qu'elle ne suffit pas à ses yeux à racheter le caractère guerrier de la chose :

Deux grands problèmes pendent sur le monde : la guerre doit disparaître et la conquête doit continuer. Ces deux nécessités de la civilisation en croissance semblaient s'exclure. Comment satisfaire à l'une sans manquer à l'autre ? Qui pouvait résoudre les deux problèmes à la fois, qui les résolvait ? La tribune. La tribune, c'est la paix, et la tribune, c'est la conquête. Les conquêtes par l'épée, qui en veut ? Personne. Les peuples sont des patries. Les conquêtes par l'idée, qui en veut ? Tout le monde. Les peuples sont l'humanité<sup>120</sup>.

Pour montrer que la tribune française répondait à cette « nécessité de la civilisation en croissance » qu'il appelle la conquête, Hugo développe longuement une métaphore militaire paradoxale, une métaphore de la conquête pacifique :

La tribune française avait élaboré dès 89 tous les principes qui sont l'absolu politique, et elle avait commencé à élaborer depuis 1848 tous les principes qui sont l'absolu social. Une fois un principe tiré des limbes et mis au jour, elle le jetait dans le monde armé de toutes pièces et lui disait : va ! Le principe conquérant entrait en campagne, rencontrait les douaniers à la frontière et passait malgré les chiens de garde ; rencontrait les sentinelles aux portes des villes et passait malgré les consignes ; prenait le chemin de fer, montait sur le paquebot, parcourait les continents, traversait les mers, abordait les passants sur les chemins, s'asseyait au foyer des familles, se glissait entre l'ami et l'ami, entre le frère et le frère, entre l'homme et la femme, entre le maître et l'esclave, entre le peuple et le roi ; et à ceux qui lui demandaient : qui es-tu ? il répondait : je suis la vérité ; et à ceux qui lui demandaient : d'où viens-tu ? il répondait : je viens de France. Alors, celui qui l'avait questionné lui tendait la main, et c'était mieux qu'une province, c'était une intelligence annexée<sup>121</sup>.

Greffée sur le récit historique, la métaphore devient le principe d'une petite narration allégorique, très prenante, grâce à l'intrusion d'une abstraction personnifiée dans la réalité matérielle littérale, grâce aussi à l'alliance d'une vivacité et d'un sens de la précision dans l'invention fictionnelle : la vitesse narrative est celle du sommaire, mais les étapes diégétiques énumérées sont imaginées avec la précision d'une scène, esquissée en moins d'une ligne (« rencontrait les douaniers à la frontière et passait malgré les chiens de garde », « abordait les passants sur les chemins, s'asseyait au foyer des familles », etc.). Ainsi est rendu en quelques lignes, dans une succession à la fois dynamique et concrète, le mouvement irrésistible des idées progressistes. Cette micro-épopée odysseenne est aussi iliadique sans l'être, c'est là le paradoxe qui fait sa beauté. La métaphore est d'abord ostensiblement guerrière – « armée de toutes pièces », le principe « entr[e] en campagne » – et pourtant toute violence est éludée ou évacuée dans la suite de son développement. Le « principe conquérant » ne se comporte pas en conquérant, comme le voudrait l'application automatique de l'image choisie, il

---

<sup>120</sup> *N le P*, V, 7, Massin VIII, p. 489.

<sup>121</sup> *N le P*, V, 7, Massin VIII, p. 489.

n'extermine pas les erreurs et les préjugés, il ne combat ni n'asservit les consciences (même lorsqu'il lui faut passer les frontières, seul moment où il semble rencontrer une résistance, Hugo écrit simplement qu'« il pass[e] »), non, il « s'ass[oit] au foyer des familles » (sa relation avec les nations qu'il visite est celle de l'hospitalité, soit précisément ce qui interdit, dans l'*Iliade*, à deux héros de s'affronter), il converse et « on lui ten[d] la main ». Le lecteur est tout surpris de retrouver, au terme du processus, un mot de l'isotopie conquérante (« c'était mieux qu'une province, c'était une intelligence *annexée* ») qui a presque quelque chose d'ironique, tant la conquête, même à l'état d'image, a été purifiée de tout contenu guerrier. Parce que la guerre est, dans la culture de l'ancien monde, pas encore tout à fait passé, le lieu de la grandeur, Hugo déguise en conquête la diffusion des idées progressistes, mais c'est une panoplie de pur décorum, un casque de conquérant pour le panache seul ; et la métaphore, subtile, infidèle à elle-même, met en réalité la grandeur dans la négation de la guerre, dit la supériorité du pacifique sur le guerrier.

Une dizaine d'années plus tard, dans la prose philosophique intitulée « La Civilisation », Hugo opposera de nouveau, à la guerre devenue anachronique, des succédanés métaphoriques de la guerre – parce que *polemos*, l'affrontement, de quelque nature qu'il soit, reste père de la gloire pour le poète né dans le crépuscule de l'ancien monde. Hugo découvre d'abord un premier ersatz de guerre dans la concurrence économique :

le sabre pacifié se fait soc de charrue, et tous les ans au lieu de jeunes soldats, vous avez de jeunes laboureurs. Ce qui vaut mieux. La grande guerre, c'est le commerce. Les batailles, ce sont les expositions. À l'échange des coups succède l'échange des produits. Un prodigieux levier de civilisation est trouvé, c'est l'émulation internationale. Tous les quatre ou cinq ans, le progrès fait une confrontation de peuples, et les retardataires se retirent la rougeur au front, et reviennent, la fois d'après, superbes<sup>122</sup>.

Dans les lignes suivantes, un deuxième ersatz de guerre a droit à un développement plus long, plus métaphorique et plus exalté : non plus le commerce mais, comme dans *Napoléon le Petit*, le triomphe des idées progressistes à travers le monde. Un ersatz puis un autre : recherche quelque peu fébrile, inquiète, de quelque chose qui puisse – il le faut – tenir lieu de guerre. Dans les quelques phrases qui font la transition de l'affrontement commercial à la conquête progressiste, on sent cette ambivalence du remplacement, du déplacement métaphorique – expression d'un triomphalisme pacifiste qui nargue la guerre en lui montrant qu'on a de meilleurs affrontements qu'elle ? ou inquiétude, regret de la guerre, soit chez Hugo, soit chez ses contemporains qu'il s'efforce de rassurer ? « Qu'est-ce que j'entendais donc dire, qu'il n'y aura plus d'annexions, ni de conquêtes ? loin de là. Tout va être conquête et annexion. On

---

<sup>122</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 434.

entre dans cette ère splendide. On a commencé à peine. Désormais une conquête par jour, une annexion par jour. » Et Hugo de préciser :

On conquiert les peuples esclaves à la liberté : on annexe les nations fanatiques à la lumière. Comment ? par la lumière et par la liberté. La lumière et la liberté sont des forces ; et ce qui fait leur triomphe, des forces aimées. L'aveugle désire être conquis par l'aurore ; il n'a qu'un vœu, c'est que le jour entre chez lui et y règne. La civilisation est solaire. Droit et force se confondent en elle. Rayonnement, c'est empiètement ; mais c'est l'empiètement du vrai sur le faux. Tous les jours il y a une sauvagerie vaincue, une barbarie tuée, une superstition anéantie. On bombarde de livres toutes les vieilles enceintes de ténèbres ; on fait éclater partout Voltaire, Diderot, Pascal, Molière, Shakespeare, Montaigne, Juvénal, Tacite, Lucrèce, Isaïe, Eschyle ; on écrase partout le mal, et on le bat en brèche, et on l'extermine, et on le foudroie sous l'éblouissante mitraille des idées.

Alors que le « principe conquérant » de *Napoléon le Petit* était un soldat sans violence, ici la conquête est pleinement guerrière, l'écrivain va au bout de son image (« tous les jours il y a une sauvagerie vaincue, une barbarie tuée, une superstition anéantie »), jusque dans des conséquences de détail qui font sa beauté toute baroque : « on bombarde de livres », « on fait éclater partout Voltaire, Diderot, etc. », on déchaîne « l'éblouissante mitraille des idées ». La métaphore guerrière, vieux langage de la gloire en passe d'être démodé, prouve toutefois sa valeur : elle dit ce qu'il faut de courage, de combativité et de force implacable pour venir à bout de l'ancien monde, – tant que le terme béni de la civilisation ne sera pas atteint, quelque chose de ressemblant à la guerre restera inévitable et nécessaire dans le but même d'enterrer définitivement la guerre. L'âme de l'épopée martiale, c'est l'héroïsme des combattants, et de cet héroïsme il y a plus que jamais besoin. Mais ce qui achève de rendre l'image originale, merveilleuse et sublime, et ce qui purifie sa violence, c'est l'hybridation de la métaphore guerrière avec la grande métaphore qui traverse toute l'œuvre hugolienne, celle de l'ombre (mal et erreur ou ignorance mêlés) et de la lumière (à la fois le bien et la vérité). On bombarde « toutes les vieilles enceintes de ténèbres », on se contente, en fait, de faire des trous de lumière dans l'épaisseur de la nuit : un visage apaisé double le visage belliqueux de cette métaphore Janus. Surtout, le motif de la lumière permet d'introduire dans la réflexion le paradoxe d'une force qui triomphe en douceur, d'une force qui a le droit parce qu'elle se concilie les consentements au lieu de les violer (« La lumière et la liberté sont des forces ; et ce qui fait leur triomphe, des forces aimées. L'aveugle désire être conquis par l'aurore ») : en fin de compte, la conquête progressiste est tout de même, comme au livre V de *Napoléon le Petit*, une conquête pacifique.

L'histoire de la tribune de France, dans *Napoléon le Petit*, est encore rendue épique par certaines métaphores naturelles qui disent, dans cette geste pacifique du progrès, ce qu'il

subsiste de heurt, d'énergie entrechoquée, d'affrontement et de péril. On sait que l'image naturelle est un stylème de l'épopée gréco-latine ; les motifs convoqués par Hugo au chapitre V, 4 de *Napoléon le Petit* se rattachent tous à la topique du genre, et au sein de cette topique, ils dessinent une catégorie précise, celle du *sublime* au sens où l'entend Burke. Dès l'ouverture du chapitre, la métaphore qui décrit l'activité de l'Assemblée est celle de la tempête : « quand tout avait été plaidé, débattu, scruté, fouillé, approfondi, dit, contredit, que sortait-il du choc ? toujours l'étincelle ; que sortait-il du nuage ? toujours la clarté. Tout ce que pouvait faire la tempête, c'était d'agiter le rayon et de le changer en éclair<sup>123</sup> ». Le heurt est ici interne à l'Assemblée. Mais dans la suite du chapitre, l'objet des métaphores inquiétantes et sublimes, c'est le peuple, qui reçoit ainsi un rôle – on va voir lequel – dans l'épopée du parlementarisme. Le peuple est d'abord assimilé à une mer tumultueuse, à partir d'une allusion au 20 mai 1795 (date à laquelle les ouvriers des faubourgs envahirent l'Assemblée, décapitèrent le conventionnel Féraud et présentèrent sa tête au président Boissy d'Anglas) : « Un jour la tribune fut enveloppée d'ombre ; il sembla que l'abîme s'était fait autour d'elle ; on entendait dans cette ombre comme le mugissement d'une mer » ; mais Hugo donne une suite rassurante à cette métaphore inquiétante :

Ce jour-là fut un jour menaçant. Mais le peuple ne renverse pas les tribunes. Les tribunes sont à lui, et il le sait. [...] La tribune rayonne pour le peuple, il ne l'ignore pas. Quelquefois la tribune le courrouce et le fait écumer ; il la bat de son flot, il la couvre même ainsi qu'au 15 mai, puis il se retire majestueusement comme l'océan et la laisse debout comme le phare<sup>124</sup>.

La mer furieuse appartient doublement à l'univers épique, comme motif de comparaisons mais aussi comme élément littéral de la diégèse : l'épisode de la tempête en mer, présent dans l'*Odyssée* puis dans l'*Énéide*, est devenu un épisode type et le sujet d'une description type. La citation *Si forte virum quem conspexere, silent*, qui se trouve au paragraphe suivant, vient d'ailleurs de l'épisode de tempête en mer qui ouvre le chant I de l'*Énéide*, et l'on constate un intéressant retournement intertextuel. Chez Virgile, les flots démontés que Neptune ramène au calme sont comparés à une insurrection qu'un homme d'autorité apaise. Hugo inverse la comparaison : lui qui traite d'un vrai soulèvement populaire fait revenir la mer de l'*Énéide* au rang d'image ; et lorsque, quelques lignes plus loin, il cite la comparaison virgilienne, ce qui était comparant chez Virgile devient chez lui objet littéral du discours. Éloquente manière de déplacer l'épique, dont le lieu n'est plus l'espace naturel périlleux du périple mais la vie

---

<sup>123</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>124</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486. Le 15 mai dont parle Hugo est celui de 1848 : ce jour-là, une manifestation populaire avait fait irruption au Palais Bourbon.

politique du XIX<sup>e</sup> siècle ; l'épique ancien vaut comme miroir imagé des grandeurs de l'histoire contemporaine. Au paragraphe suivant, la métaphore de la mer tumultueuse est reformulée par celle du lion, qui est la métaphore animale épique par excellence :

Le peuple se soulevait, s'irritait, s'indignait ; quelque erreur généreuse l'avait saisi, quelque illusion l'égarait ; il se méprenait sur un fait, sur un acte, sur une mesure, sur une loi ; il entraînait en colère, il sortait de ce superbe calme où se repose sa force, il accourait sur les places publiques avec des grondements sourds et des bonds formidables ; c'était une émeute, une insurrection, une révolution peut-être<sup>125</sup>.

Le motif du lion n'est encore présent que de façon anonyme, à travers deux compléments de manière caractéristiques de l'animal (« avec des grondements sourds et des bonds formidables »). La fin du paragraphe vient à la fois donner une issue rassurante à l'image (la tribune est là pour calmer le peuple) et dire le nom du motif : « Ô tribune ! [...] de là sortaient l'éloquence, la loi, l'autorité, le patriotisme, le dévouement, et les grandes pensées, freins des peuples, muselières de lions<sup>126</sup> ». Le lion est toujours l'animal symbolique du peuple chez Hugo<sup>127</sup>, mais il l'est ici sous un aspect ambigu, pas tout à fait mélioratif (conformément d'ailleurs à l'usage de cette image animale dans l'*Illiade*, où elle dit ce qu'il y a de férocité dans l'héroïsme, et Achille a vingt-quatre chants pour apprendre à dompter son impulsivité, de façon à devenir un parfait seigneur, capable de recevoir Priam avec respect). Le peuple est lion, dans ce passage de *Napoléon le Petit*, comme réservoir instable d'énergie destructrice, sujet à « erreur généreuse » mais dangereuse ; et même, contrairement aux personnages-lions de l'*Illiade*, il n'est pas héros de l'épopée, sujet de son histoire, mais obstacle potentiel que la tribune surmonte à sa gloire. Second rôle, rôle de faire-valoir pour le véritable héros – l'orateur – de cette épopée très circonscrite (celle de la tribune française de 1789 à 1851, au livre V de *Napoléon le Petit*), rôle auquel le peuple hugolien ne saurait se limiter.

### **b) Éthique et épopée dans *Les Misérables***

Si le livre « Waterloo » est dans *Les Misérables* le lieu d'un épique à peu près conforme à la tradition du genre, il est d'autres lieux du roman où, grâce aux métaphores, l'épique est déplacé, et par là repensé – la métaphore peut servir à tenir un discours sur le comparant aussi bien que sur le comparé. Des images épiques disent la grandeur de faits ou d'événements qui sortent plus ou moins du champ habituel de l'épopée, mais où se révèlent l'essence véritable

---

<sup>125</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486.

<sup>126</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 486-487.

<sup>127</sup> Voir par exemple le poème « La Caravane » (*Ch*, VII, 7).

et profonde de l'épique, sa signification vivante, telles que les conçoit Hugo. On observe ainsi un recentrage éthique de l'épopée, qui s'opère particulièrement en trois lieux du roman.

Le premier déplacement se trouve en fait au cœur du livre « Waterloo » : le chapitre 15 de ce livre est tout entier consacré à l'éloge de Cambronne et à la glorification de son mot célèbre. Cet acte de langage prend des couleurs et des proportions épiques, et il y a là déplacement pour au moins deux raisons : l'acte héroïque n'est pas un haut fait d'armes, mais un geste dérisoire, le seul geste de résistance encore possible au vaincu sur le champ de bataille ; et ce geste, c'est l'énonciation d'un mot bas, d'un mot sale, absolument contraire au style noble, au *sublime* dans l'acception rhétorique traditionnelle du terme, qui sont censés caractériser l'épopée. Ces deux petites de l'acte sont précisément pour Hugo les deux aspects de sa grandeur. La saleté du mot est appropriée parce qu'elle renvoie à la situation le reflet de son abjection. Elle contient toute une pensée de philosophie : elle exprime le mépris de l'âme pour un triomphe de pure matière, de pur fait, sans droit et sans panache<sup>128</sup>. Quant au caractère dérisoire du geste, il montre l'héroïsme ramené à l'essentiel : la parole *faute de mieux*, c'est la résistance *jusqu'au bout*, aussi belle dans le dernier juron que dans le dernier coup de sabre. D'où une image guerrière : Cambronne « cherche un mot comme on cherche une épée<sup>129</sup> ». D'où aussi cette métaphore paradoxale, « Foudroyer d'un tel mot le tonnerre qui vous tue, c'est vaincre<sup>130</sup> » : dans le redoublement du motif mythique et épique traditionnel, dans le décalage et l'opposition de ses deux applications (l'une traditionnelle, « le tonnerre qui tue » c'est-à-dire la violence militaire, l'autre neuve, « foudroyer d'un mot »), dans le paradoxe de leur mise en relation via les référents (« foudroyer le tonnerre ») triomphe le déplacement de l'épique. Hugo convoque en outre un souvenir épique précis, – le mythe dans lequel il trouve symbolisé ce qui fait la grandeur de Cambronne, à savoir la résistance à l'oppression victorieuse : la titanomachie, ou la gigantomachie (les deux ne sont pas bien distinctes chez lui). « Donc, parmi ces géants, il y eut un titan, Cambronne<sup>131</sup> », c'est sur cette phrase que s'ouvre l'éloge : comme dans certains poèmes de *Châtiments*, ces motifs mythiques ont ici un sens plus profond que ne le veut, à d'autres endroits, leur emploi réflexe

---

<sup>128</sup> « Devant cette victoire prodigieuse et médiocre, devant cette victoire sans victorieux, ce désespéré se redresse ; il en subit l'énormité, mais il en constate le néant ; et il fait plus que cracher sur elle ; et sous l'accablement du nombre, de la force et de la matière, il trouve à l'âme une expression, l'excrément » (*LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282).

<sup>129</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

<sup>130</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 281.

<sup>131</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 281.

pour dire la grandeur, – c’est qu’ici la configuration diégétique de la titanomachie se dessine de façon plus complète, le rôle de l’opresseur Jupiter est attribué : « Ils sont là, tous les rois de l’Europe, les généraux heureux, les Jupiters tonnants [...] il ne reste plus que Cambronne ; il n’y a plus pour protester que ce ver de terre. Il protestera<sup>132</sup> ». Il est frappant de voir le motif du ver de terre – image de l’infime absolu, bien connue chez Hugo pour caractériser Ruy Blas dans toute l’abjection de sa condition, « ver de terre amoureux d’une étoile<sup>133</sup> » – se tresser à la métaphore magnifiante du titan : *magnitudo parvi*, sublimité du grotesque, encore et toujours. Hugo ajoute encore ces trois phrases à sa métaphore mythique :

Cette parole du dédain titanique, Cambronne ne la jette pas seulement à l’Europe au nom de l’empire, ce serait peu ; il la jette au passé au nom de la révolution. On l’entend, et l’on reconnaît dans Cambronne la vieille âme des géants. Il semble que c’est Danton qui parle ou Kléber qui rugit<sup>134</sup>.

Avec le « dédain titanique » se profile un autre mythe : après la titanomachie, Prométhée enchaîné, figure d’insoumission jusque dans le supplice, à laquelle Hugo faisait déjà allusion indirectement quelques lignes plus haut : « Cela atteint à la grandeur eschylienne<sup>135</sup> ». Quant à l’énoncé « on reconnaît dans Cambronne la vieille âme des géants », il est frappant par une espèce de double sens qui produit un effet de profondeur temporelle : si « les géants » étaient pris en un sens littéral, l’énoncé serait déjà l’expression d’une image (comparaison ou métaphore, comme on voudra) ; mais en réalité, « les géants » valent ici métaphoriquement – effet du contexte – pour les hommes de la Révolution, et c’est à travers eux que Cambronne se rattache aux vrais géants, ceux de la mythologie grecque. Ce qui, en quelque sorte, naturalise le mythe en symbole historique : « les géants », ces fictions d’un autre âge, deviennent le nom d’une lignée qui traverse les âges, réincarnation successive d’une même « âme », les rebelles de toutes les tyrannies.

Le deuxième déplacement est celui qui rend épiques les combats sur la barricade. Avec en son début la funeste bataille de 1815 et en sa quasi-fin l’insurrection de 1832, l’histoire des *Misérables* est comme encadrée par l’épopée. On pourrait se demander : quel déplacement y a-t-il à rendre épiques des affrontements armés qui, pour être dans la rue, font siffler la mitraille et tomber les hommes comme à Waterloo ? Le déplacement est pourtant des plus explicites, comme on va le voir. L’épiciation passe une fois encore par le rapprochement

---

<sup>132</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

<sup>133</sup> *Ruy Blas* (1838), acte II, scène 3, Massin V, p. 708.

<sup>134</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

<sup>135</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

intertextuel : « Alors éclata, sur ce tas de pavés, dans cette rue de la Chanvrerie, une lutte digne d'une muraille de Troie<sup>136</sup> », écrit Hugo. La comparaison avec l'*Illiade* se fait sur fond d'antithèse, entre les référents nobles de l'œuvre millénaire consacrée et les référents ignobles de l'histoire contemporaine (« sur ce tas de pavé, dans cette rue de la Chanvrerie », où les démonstratifs attirent l'attention sur l'humilité des référents). Même antithèse de fond derrière cette autre image mythologique : « Ces hommes hâves, déguenillés, épuisés [...] devinrent des Titans<sup>137</sup> ». Marquer le contraste est une façon de préparer le déplacement dans toute sa radicalité, celle d'un saut ontologique : malgré l'écart maximal entre les espèces matérielles, il y a quelque chose de commun entre l'ouvrier épuisé et le Titan, à un tout autre niveau que celui des espèces matérielles, et d'une importance telle que l'écart matériel disparaît. Autre ressort d'épicisation que nous avons déjà rencontré : après les métaphores à motif épique, les images *à la manière* épique, les images naturelles dans le goût d'Homère et de Virgile. La barricade attaquée est ainsi décrite :

Les insurgés firent feu impétueusement. La barricade escaladée eut une crinière d'éclairs. L'assaut fut si forcené qu'elle fut un moment inondée d'assaillants ; mais elle secoua les soldats ainsi que le lion les chiens, et elle ne se couvrit d'assiégeants que comme la falaise d'écume, pour reparaître l'instant d'après, escarpée, noire et formidable<sup>138</sup>.

Deux images dans le goût de l'épopée gréco-latine sont coordonnées ; dans les deux cas, une comparaison vient préciser des métaphores ; les deux images sont en deux temps, ce qui produit un joli système alterné (A<sub>1</sub>B<sub>1</sub>A<sub>2</sub>B<sub>2</sub>). L'image du lion (A<sub>1</sub> métaphore « elle eut une crinière d'éclairs », A<sub>2</sub> métaphore verbale « elle secoua les soldats » + comparaison « ainsi que le lion les chiens ») renoue avec le motif animalier le plus topique de l'épopée ; l'image de la falaise (B<sub>1</sub> métaphore « elle fut un moment inondée d'assaillants », B<sub>2</sub> comparaison « comme la falaise d'écume » qui infuse l'image dans les verbes et adjectifs « se couvrit », « escarpée, noire et formidable ») a elle aussi des ancêtres grecs et latins. Mais original est leur entrelacement. Les deux images se surimpriment, donnent à rêver le mélange fabuleux des réalités naturelles, un lion falaise environné d'écume et d'éclairs : esthétisation de la violence ? ou peut-être, comme à Waterloo, sa transfiguration par l'âme des combattants ? La barricade, c'est-à-dire le collectif des insurgés, est héroïque comme le lion et la falaise.

Hugo, ostensiblement, refuse de se cantonner à l'épopée gréco-latine : une comparaison convoque la mythologie hindoue : « on eût dit cet enfer du brahmanisme, le plus redoutable

---

<sup>136</sup> *LM*, V, I, 21, Massin XI, p. 866.

<sup>137</sup> *LM*, V, I, 21, Massin XI, p. 866.

<sup>138</sup> *LM*, V, I, 21, Massin XI, p. 865.

des dix-sept abîmes, que le Véda appelle la Forêt des Épées<sup>139</sup> ». Cette diversification des références épiques atteint son paroxysme dans le dernier paragraphe du chapitre, où elle se révèle une méthode pour repenser l'épopée. S'écartant cavalièrement du fil de son récit, Hugo évoque successivement trois univers épiques appartenant à des cultures différentes :

Homère dit : « Diomède égorge Axyle, fils de Teuthranis, qui habitait l'heureuse Arisba ; Euryale, fils de Mécistée, exterme Drésos et Opheltios, Ésèpe, et ce Pédasus que la naïade Abarbarée conçut de l'irréprochable Boucolion ; Ulysse renverse Pidyte de Percose ; Antiloque, Ablère ; Polypætès, Astyale ; Polydamas, Otos de Cyllène ; et Teucer, Arétaon. Méganthios meurt sous les coups de pique d'Euripyle. Agamemnon, roi des héros, terrasse Élatos né dans la ville escarpée que baigne le sonore fleuve Satnoïs. » Dans nos vieux poèmes de Gestes, Esplandian attaque avec une bisaiguë de feu le marquis géant Swantibore, lequel se défend en lapidant le chevalier avec des tours qu'il déracine. Nos anciennes fresques murales nous montrent les deux ducs de Bretagne et de Bourbon, armés, armoriés et timbrés en guerre, à cheval, et s'abordant, la hache d'armes à la main, masqués de fer, bottés de fer, gantés de fer, l'un caparaçonné d'hermine, l'autre drapé d'azur ; Bretagne avec son lion entre les deux cornes de sa couronne, Bourbon casqué d'une monstrueuse fleur de lys à visière<sup>140</sup>.

Ces trois évocations échelonnées dans le passé se caractérisent par un souci du typique, de la couleur historique et littéraire particulière : pastiche du style de l'*Iliade*, insistance descriptive sur un merveilleux et des accessoires (la « bisaiguë de feu », le « géant » qui « lapid[e] avec des tours qu'il déracine », les armes et emblèmes des deux ducs) qui authentifient des gestes différents. Mais Hugo ne détaille les accessoires que pour mieux les rejeter, pour mieux découvrir sous l'écorce pittoresque et superficielle des traditions épiques ce qui fait l'essence de l'épopée :

Mais pour être superbe, il n'est pas nécessaire de porter, comme Yvon, le morion ducal, d'avoir au poing, comme Esplandian, une flamme vivante, ou comme Phylès, père de Polydamas, d'avoir rapporté d'Éphyre une bonne armure présent du roi des hommes Euphète ; il suffit de donner sa vie pour une conviction ou pour une loyauté.

Les trois premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle avaient été traversées par des débats et des querelles sur les époques (l'Antiquité classique ? le Moyen Âge ?) et les mythologies (la gréco-romaine ? la biblique et chrétienne ? le merveilleux médiéval ?) qui devaient fournir à la littérature sa matière. Hugo donne ici la réponse la plus profonde, la plus originale et la plus satisfaisante qui soit pour une littérature qui veut rester vivante. Toutes les traditions épiques se valent, toutes sont belles dans leur couleur spécifique, mais le principe suprême de leur beauté doit rester leur cœur intemporel, leur portée éthique, la mise en scène de l'héroïsme humain ; et par cette raison, elles ne doivent pas être préférées à la matière historique contemporaine, mais, reculées dans un arrière-plan ancestral et métaphorique, elles doivent

---

<sup>139</sup> *LM*, V, I, 21, Massin XI, p. 866.

<sup>140</sup> *LM*, V, I, 21, Massin XI, p. 867.

servir à l'assomption littéraire et à la dignification de cette matière. Modernité, sublimation du grotesque, recentrage éthique de l'épopée, telle est la triple signification des métaphores épiques qui disent la grandeur de l'insurrection :

Ce petit soldat naïf, hier paysan de la Beauce ou du Limousin, qui rôde, le coupe-choux au côté, autour des bonnes d'enfants dans le Luxembourg, ce jeune étudiant pâle penché sur une pièce d'anatomie ou sur un livre, blond adolescent qui fait sa barbe avec des ciseaux, prenez-les tous les deux, soufflez-leur un souffle de devoir, mettez-les en face l'un de l'autre dans le carrefour Boucherat ou dans le cul-de-sac Planche-Mibray, et que l'un combatte pour son drapeau, et que l'autre combatte pour son idéal, et qu'ils s'imaginent tous les deux combattre pour la patrie ; la lutte sera colossale ; et l'ombre que feront, dans le grand champ épique où se débat l'humanité, ce pioupiou et ce carabin aux prises, égalera l'ombre que jette Mégaryon, roi de la Lycie pleine de tigres, étreignant corps à corps l'immense Ajax, égal aux dieux.

L'épique fait l'objet d'un troisième déplacement plus radical encore dans le roman : de la réalité extérieure et matérielle qui sert de théâtre aux grandes actions, à l'intérieur de l'âme où se prennent les décisions héroïques. À nouveau, la logique est paradoxale : il s'agit de magnifier l'infime, de montrer la grandeur cachée d'une réalité réputée anodine et nullement spectaculaire, la vie d'une conscience ordinaire. Cette logique paradoxale s'affirme dans un certain mouvement d'écriture dont on trouve plusieurs occurrences chez Hugo, et qu'on pourrait appeler le parallèle-rééquilibrage : on met côte à côte deux réalités dont l'une est considérée par la *doxa* comme ayant plus de grandeur que l'autre, on utilise la métaphore pour figurer la moindre sous les traits de la plus grande, et sur ce fondement on affirme l'égalité en grandeur des deux réalités, voire la supériorité de celle qui était la moins estimée, par un *a fortiori* paradoxal<sup>141</sup>. Ainsi, après avoir montré dans les premiers combats sur la barricade « les grandeurs du désespoir » (titre du livre IV, XIV), et alors qu'il s'apprête à peindre sous des couleurs épiques ces mêmes combats dans la cinquième partie, l'auteur des *Misérables* écrit :

Qu'est-ce que les convulsions d'une ville auprès des émeutes de l'âme ? L'homme est une profondeur plus grande encore que le peuple. Jean Valjean, en ce moment-là même, était en proie à un soulèvement effrayant. Tous les gouffres s'étaient rouverts en lui. Lui aussi frissonnait, comme Paris, au seuil d'une révolution formidable et obscure. Quelques heures avaient suffi. Sa destinée et sa conscience s'étaient brusquement couvertes d'ombre. De lui aussi, comme de Paris, on pouvait dire : les deux principes sont en présence. L'ange blanc et l'ange noir vont se saisir corps à corps sur le pont de l'abîme. Lequel des deux précipitera l'autre ? Qui l'emportera<sup>142</sup> ?

---

<sup>141</sup> Sur cette technique, voir aussi notre chapitre 13 p. 769-771, 783-784 et 803-804.

<sup>142</sup> *LM*, IV, XV, 1, Massin XI, p. 807.

Pour mieux inverser la hiérarchie préconçue, Hugo commence par échanger les attributs attendus : « les convulsions d'une ville », « les émeutes de l'âme ». Dans la suite, l'échange ne va plus que dans un seul sens : le vocabulaire de l'insurrection (« soulèvement », « révolution ») est transposé à la vie intérieure. Et si la conscience de Jean Valjean « s'était brusquement couverte d'ombre », c'est certainement pour faire écho au chapitre « Paris à vol de hibou », où tout un quartier de la ville se couvre d'une obscurité qui est la métonymie de l'émeute<sup>143</sup>. À la fin du paragraphe, la métaphore s'élève à un niveau épique supérieur. Avec l'image des deux anges sur le pont de l'abîme, Hugo s'inscrit dans une tradition précise et littéraire de l'épopée, celle de Milton. La grandeur prend des proportions surnaturelles et fabuleuses. La christianisation miltonienne de l'épopée martiale, en enrôlant dans les combats traditionnels du genre les anges célestes et les anges infernaux, offrait des allégories toutes prêtes à la peinture d'une vie éthique binaire, déchirée entre le bien et le mal. Mais Hugo remanie librement ce merveilleux hérité : la simplicité symétrique et chromatique avec laquelle il tire ses deux antagonistes du type merveilleux de l'ange (« l'ange blanc et l'ange noir », au singulier, avec articles définis), ainsi que le décor surnaturel, fruit d'un imaginaire à la fois architectural et abyssal (« le pont de l'abîme »), sont typiques de sa façon.

Bien plus haut dans le roman, un passage célèbre qui magnifie lui aussi la vie intérieure est par là conduit à théoriser explicitement un déplacement de l'épopée. Au début du chapitre « Une tempête sous un crâne », le narrateur annonce qu'il va regarder au fond de l'âme de son personnage :

Nous ne le faisons pas sans émotion et sans tremblement. L'œil de l'esprit ne peut trouver nulle part plus d'éblouissements ni plus de ténèbres que dans l'homme ; il ne peut se fixer sur aucune chose qui soit plus redoutable, plus compliquée, plus mystérieuse et plus infinie. Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel ; il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme<sup>144</sup>.

Comme dans le passage précédemment cité (qui est une réplique manifeste de celui-ci), la grandeur de l'intériorité humaine est posée en rivalité avec des grandeurs plus évidentes, plus spectaculaires, ici celles de la nature ; elle s'affirme dans un triomphe paradoxal sur ces grandeurs visibles. Le paragraphe suivant prolonge cette affirmation de grandeur en la déplaçant sur le terrain de la théorie littéraire, de la poétique des genres : « Faire le poème de la conscience humaine, ne fût-ce qu'à propos d'un seul homme, ne fût-ce qu'à propos du plus

---

<sup>143</sup> « Grâce aux réverbères brisés, grâce aux fenêtres fermées, là cessait tout rayonnement, toute vie, toute rumeur, tout mouvement. L'invisible police de l'émeute veillait partout, et maintenait l'ordre, c'est-à-dire la nuit. Noyer le petit nombre dans une vaste obscurité, multiplier chaque combattant par les possibilités que cette obscurité contient, c'est la tactique nécessaire de l'insurrection » (*LM*, IV, XIII, 2, Massin XI, p. 789).

<sup>144</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 201.

infime des hommes, ce serait fondre toutes les épopées dans une épopée supérieure et définitive. » Le projet à la fois d'un déplacement et d'une quintessence de l'épique se fait ici plus explicite que nulle part ailleurs dans le roman. Et si l'on peut parler, comme au chapitre sur Cambronne et au chapitre sur les héros de la barricade, d'un recentrage éthique de l'épopée, c'est ici en un sens un peu différent, plus radical : il est tenu pour acquis que ce qui fait l'épopée, c'est l'héroïsme des décisions, mais pour peindre cet héroïsme, fait de pure psychologie éthique, pour peindre les difficiles victoires de la vertu dans le for intérieur de la conscience, tout ce que l'épopée avait de plus grandiose, spectaculaire et superficiel (les déploiements et les triomphes de la force physique, le merveilleux) retrouve une validité, *métaphorique*. L'affirmation s'explique dans une série de métaphores : « La conscience, c'est le chaos des chimères, des convoitises et des tentatives, la fournaise des rêves, l'antre des idées dont on a honte ; c'est le pandémonium des sophismes, c'est le champ de bataille des passions. » Une topique du combat héroïque s'indique ici de plus en plus nettement : combat contre les monstres (les « chimères » ont à la fois leur sens psychologique et leur sens métaphorique remotivé, les rêves s'y redécouvrent monstres mythologiques ; l'image de l'antre bestialise « les idées dont on a honte »), combat contre les démons, combats de type iliadique. Des précédents littéraires se profilent, qui s'explicitent dans la suite du paragraphe :

À de certaines heures, pénétrez à travers la face livide d'un être humain qui réfléchit et regarde derrière, regardez dans cette âme, regardez dans cette obscurité. Il y a là, sous le silence extérieur, des combats de géants comme dans Homère, des mêlées de dragons et d'hydres et des nuées de fantômes comme dans Milton, des spirales visionnaires comme chez Dante. Chose sombre que cet infini que tout homme porte en soi et auquel il mesure avec désespoir les volontés de son cerveau et les actions de sa vie !

Dante seul fait exception au modèle de l'épopée martiale ; il a sa place ici par l'entremise de Milton, avec qui il a en commun l'enfer et ses démons, le merveilleux chrétien. Grâce à lui, la catégorie de l'épopée s'enrichit et sa signification métaphorique se redouble : la vie de la conscience n'est pas épique seulement par les combats qui s'y déroulent, mais plus largement, comme vaste espace de phénomènes sidérants, en cela « visionnaires » et requérant un langage fabuleux. L'épopée devient, comme l'indique la dernière phrase que nous avons citée, une façon de traduire cet attribut essentiel de la conscience humaine dans la psychologie et la métaphysique hugoliennes : l'infini.

Cette représentation épique de la vie intérieure, ici théorisée en général, le roman l'applique plusieurs fois au personnage de Jean Valjean. Les images non martiales de l'épique dantesque reviennent régulièrement. Au chapitre I, II, 7, « Le dedans du désespoir », le physiologiste moral qui aurait examiné Valjean « eût détourné le regard des cavernes qu'il aurait entrevues dans cette âme ; et, comme Dante de la porte de l'enfer, il eût effacé de cette

existence le mot que le doigt de Dieu a pourtant écrit sur le front de tout homme : *Espérance*<sup>145</sup> ! » Au début d'« Une tempête sous un crâne », le narrateur se présente devant cette même porte : « Alighieri rencontra un jour une sinistre porte devant laquelle il hésita. En voici une aussi devant nous, au seuil de laquelle nous hésitons. Entrons pourtant<sup>146</sup> ». À la fin de la deuxième partie du roman, c'est Valjean lui-même qui explore l'espace dantesque de son âme : « Quelquefois il s'accoudait sur sa bêche et descendait lentement dans les spirales sans fond de sa rêverie<sup>147</sup> ». Quant aux images de l'épique martial, nous avons vu plus haut le duel de l'ange blanc et de l'ange noir sur le pont de l'abîme, au chapitre « Buvard, bavard », qui relève plutôt d'une manière miltonienne ; on peut le comparer à ce « combat de géants » auquel assiste Jean Valjean dans « Une tempête sous un crâne » :

Il voyait de même, et comme si elles se fussent mues devant lui avec des formes sensibles, les deux idées qui avaient été jusque-là la double règle de sa vie : cacher son nom, sanctifier son âme. Pour la première fois, elles lui apparaissaient absolument distinctes, et il voyait la différence qui les séparait. Il reconnaissait que l'une de ces idées était nécessairement bonne, tandis que l'autre pouvait devenir mauvaise ; que celle-là était le dévouement et que celle-ci était la personnalité ; que l'une disait : *le prochain*, et que l'autre disait : *moi* ; que l'une venait de la lumière et que l'autre venait de la nuit.

Elles se combattaient, il les voyait se combattre. À mesure qu'il songeait, elles avaient grandi devant l'œil de son esprit ; elles avaient maintenant des statures colossales ; et il lui semblait qu'il voyait lutter au dedans de lui-même, dans cet infini dont nous parlions tout à l'heure, au milieu des obscurités et des lueurs, une déesse et une géante<sup>148</sup>.

À partir de types universels et très abstraits (la déesse, la géante), c'est l'imaginaire proprement hugolien qui s'exprime, – avec deux constantes que présente aussi la scène plutôt miltonienne de « Buvard, bavard » : le duel d'un être sombre et d'un être lumineux (soit encore l'affrontement de l'ange Liberté et d'Isis-Lilith, dont le schéma se trouve déjà au chapitre « Petit-Gervais », lorsque Valjean en pleine conversion voit la silhouette lumineuse de l'évêque triompher de son moi obscur), et le décor abyssal.

Ces métaphores du duel ont quelque chose de paradoxal que relève Pierre Albouy : elles décrivent la genèse de l'acte héroïque, et pourtant le héros n'est pas l'un des combattants, mais un simple assistant, un spectateur du combat entre le bien et le mal qui se déroule dans son âme<sup>149</sup>. Il n'en est pas ainsi dans toutes les images de l'héroïsme comme combat : parfois

---

<sup>145</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113.

<sup>146</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 202.

<sup>147</sup> *LM*, II, VIII, 9, Massin XI, p. 425.

<sup>148</sup> *LM*, I, VII, 3, Massin XI, p. 206-207.

<sup>149</sup> « [La] conversion, puis les crises de conscience de Jean Valjean sont décrites comme des batailles où s'affrontent les forces du bien et du mal. Le personnage subit ces forces ; sa conscience ne semble pas active ; elle est le lieu et l'enjeu du combat » (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 187). Albouy ajoute à

le sujet participe au duel, comme au chapitre « *Immortale jecur* », où Valjean lutte avec sa conscience, – mais c’est pour être vaincu ! Se traduit là une idée importante de la philosophie hugolienne : des choses se font en nous qui viennent de plus loin que nous, – qui viennent de Dieu, *alias* l’infini, *alias* le juste et le beau, toutes altérités et transcendances constitutives de nos consciences. L’héroïsme est traversé d’un triomphe dont le sujet n’est pas l’auteur, l’épique martial dit la façon dont ce triomphe s’impose au héros, – voire est remporté *contre* le héros, pour devenir triomphe *du* héros : « vaincu, il se sentait vainqueur<sup>150</sup> ».

## Entre hymne et épopée, la gloire des génies

Le génie, écrit Franck Laurent dans « La question du grand homme chez Hugo »,

est peut-être le site et l’agent majeurs [du] mouvement de révocation [par Hugo] des grands hommes de pouvoir, empereurs et guerriers. Si autour de 1830 [...] Hugo pense une complémentarité entre ces deux grandeurs, dès les années 1840 il en vient à considérer que les hommes de pensée, de science et d’art, « civilisateurs sereins », doivent désormais succéder, pour la plus grande gloire du Progrès, aux grands héros politico-militaires, « civilisateurs violents »<sup>151</sup>.

Nous étudierons donc dans cette section les métaphores hugoliennes qui glorifient les génies, et ce qu’elles disent de leur grandeur.

### Trois lignes d’éloge : le phénomène naturel, le héros, le monument

On peut discerner, dans la glorification métaphorique des génies, trois tendances bien distinctes. La première et la troisième sont affiliables à l’écriture hymnique, tandis que la deuxième relève très nettement de l’épique.

La première tendance consiste à assimiler les génies à des réalités naturelles sublimes. Cette ligne d’éloge, présente surtout dans *William Shakespeare*, s’oppose nettement à la

---

propos du geste héroïque de Lantenac, qui sauve les enfants de Michelle Flécharde dans *Quatrevingt-treize* (1874) : « Dieu vient d’intervenir et, dans l’“arène” qu’est la conscience de Lantenac, de livrer combat à Satan et de le vaincre. Voilà, sans doute, le secret de ces brusques et si radicales transformations des âmes : la conscience de l’homme est l’endroit où l’ombre et la lumière entrent en contact et se livrent bataille » (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 187-188).

<sup>150</sup> *LM*, V, VI, 4, Massin XI, p. 951.

<sup>151</sup> Art. cité, p. 85. « Autour de 1830 », le grand artiste complète le grand homme de pouvoir, pour Hugo, parce qu’il perpétue sa gloire et révèle l’idée dont le grand homme était l’expression, comme le montre Franck Laurent, qui constate en outre des similitudes dans la représentation de « ces deux grandeurs » (toujours dans « La question du grand homme chez Hugo », p. 71-73). « Dès les années 1840 », la grandeur des penseurs apparaît autonome et concurrente de celle des hommes de pouvoir par exemple dans le « Discours de réception à l’Académie française » (2 juin 1841) auquel sont empruntées les expressions « civilisateurs sereins » et « civilisateurs violents » citées par Franck Laurent.

seconde – l'héroïsation – par deux aspects qui sont liés : elle tend à faire du génie une essence plus qu'une existence, et elle met davantage l'accent sur sa grandeur esthétique, même si la grandeur éthique n'est pas effacée. C'est de cette ligne d'éloge que relève le passage en quelque sorte inaugural de l'essai de 1864. À la fin du tout premier chapitre, préambule autobiographique qui raconte l'installation de la famille Hugo à Marine-Terrace, « le père » se propose d'occuper son exil en regardant l'océan, « le fils » (François-Victor), en traduisant Shakespeare. Or l'antithèse est souvent pour Hugo une invitation à découvrir de la ressemblance (voir dans la citation qu'on va lire cet « en effet », confirmation d'une sorte de *présomption d'analogie* inhérente à la mise en regard). En l'occurrence, l'opposition très concertée de deux données littérales sert de prétexte à un magnifique développement métaphorique qui fait de l'océan l'image du génie – développement qui constitue à lui seul un chapitre, entrée triomphale de l'essai dans son sujet :

Il y a des hommes océans en effet.

Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, ces végétations propres au gouffre, cette démagogie des nuées en plein ouragan, ces aigles dans l'écume, ces merveilleux levers d'astres répercutés dans on ne sait quel mystérieux tumulte par des millions de cimes lumineuses, têtes confuses de l'innombrable, ces grandes foudres errantes qui semblent guetter, ces sanglots énormes, ces monstres entrevus, ces nuits de ténèbres coupées de rugissements, ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages ; ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, ce sang dans l'abîme ; puis ces grâces, ces douceurs, ces fêtes, ces gaies voiles blanches, ces bateaux de pêche, ces chants dans le fracas, ces ports splendides, ces fumées de la terre, ces villes à l'horizon, ce bleu profond de l'eau et du ciel ; cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait ; ces colères et ces apaisements, ce Tout dans Un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, ce niveau après ce bouleversement, ces enfers et ces paradis de l'immensité éternellement émue, cet infini, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, et alors cet esprit s'appelle génie, et vous avez Eschyle, vous avez Isaïe, vous avez Juvénal, vous avez Dante, vous avez Michel-Ange, vous avez Shakespeare, et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'océan<sup>152</sup>.

À nouveau la logique est celle, paradoxale, de la *magnitudo parvi*. Grandeur de l'âme, encore et toujours, chose si mince en apparence à côté des masses et des forces colossales de la matière, mais pourtant infiniment au-dessus d'elle, séparée d'elle par un saut ontologique. *William Shakespeare* renchérit ici à sa manière sur la phrase des *Misérables*, « Il y a un spectacle plus grand que la mer, c'est le ciel ; il y a un spectacle plus grand que le ciel, c'est l'intérieur de l'âme », – sauf qu'il ne s'agit plus désormais de l'âme ordinaire mais de l'âme suprême, celle du génie. Comme au début d'« Une tempête sous un crâne », cette grandeur s'affirme dans un parallèle-rééquilibrage : comme l'épopée dans le chapitre des *Misérables*,

---

<sup>152</sup> *WS*, I, 1, 2, Massin XII, p. 159.

l'océan (chose épique parmi les choses de la nature) est métaphoriquement déplacé, dématérialisé, intériorisé ; le comparant est en quelque sorte dépossédé de sa grandeur propre au profit du comparé. La métaphore filée prend une ampleur extraordinaire en suivant un principe simple, analytique : une énumération des attributs de l'océan – longue au point de se répartir en subdivisions, que délimitent des points-virgules – sert de sujet à un groupe verbal qui les rend métaphoriques. Les attributs énumérés ne sont pas pris au hasard, ils sont choisis et formulés de façon à détailler, derrière le tableau de l'océan, le portrait du génie ; le comparant est lui-même objet de métaphores personnifiantes (« démagogie des nuées en plein ouragan », « grandes foudres errantes qui semblent guetter », « sanglots énormes », « ces colères et ces apaisements ») qui le tirent vers son comparé. Ainsi l'énumération rend la métaphore éminemment modélisatrice (la démarche énumérative vaut vérification exhaustive de la validité d'un modèle ; le grandissement épique et sublime se double d'une pensée de la complexité) tout en lui donnant une puissance d'exaltation exceptionnelle (l'accumulation, forme syntaxique élémentaire de la parole magnifiante ; la liste d'attributs, les démonstratifs à résonance laudative, ont quelque chose d'hymnique). On peut lire par avance dans cette description-liste de l'océan bon nombre d'idées sur le génie que l'essai va développer et qui s'y condensent allégoriquement ; notamment l'idée capitale de l'engagement de l'artiste et de l'utilité du beau, qui s'incarnent dans l'image de la foudre (le poète est un punisseur) et dans l'image du sel (« cette âcreté utile, cette amertume qui fait l'assainissement de l'univers, cet âpre sel sans lequel tout pourrirait »). La forme même de l'énumération subdivisée correspond à une autre de ces idées : un aspect de la grandeur *esthétique* du génie est sa *variété*, sa richesse, faite de tous les contrastes – c'est pourquoi deux subdivisions « terribles » sont suivies d'une subdivision « gracieuse ». La métaphore exalte surtout le génie comme artiste : l'océan, comme partie de l'univers et comme petit univers à soi seul, renvoie du génie l'image d'un microcosme, or le génie est microcosme par son œuvre ; c'est l'œuvre que la métaphore déplace ainsi dans le for intérieur de l'artiste. On retrouvera ce motif du « monde enfermé dans un homme » à propos de l'originalité des génies. Mais on voit quelle représentation *passivante* et *essentialisante* cet éloge d'un homme-œuvre-monde construit, – en opposition complète avec la représentation active et héroïque que nous verrons au cœur de la deuxième ligne d'éloge.

On retrouve à peu près les mêmes traits formels et les mêmes significations lorsque, plus loin dans l'essai, le génie est assimilé à une montagne. C'est au livre II, III, où Hugo explique que si les génies suscitent tant d'hostilité, c'est parce qu'ils sont d'une lecture difficile, – leur puissance artistique et leur grandeur éthique « rudoient » le *moi* du lecteur ; mais Hugo

souligne aussi la « douceur », « l'hospitalité » des génies, puis il admire leur « grâce », – et le livre se conclut sur un éloge de leur variété : le génie, ici encore, est un microcosme, un coin de nature qui réunit tous les contraires :

Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poètes tous les styles. Il suffit de changer de zone. Montez, c'est la tourmente ; descendez, ce sont les fleurs. Le feu intérieur s'accommode de l'hiver dehors, le glacier ne demande pas mieux que d'être cratère, et il n'y a point pour la lave de plus belle sortie qu'à travers la neige. Un brusque percement de flamme n'a rien d'étrange sur un sommet polaire. Ce contact des extrêmes fait loi dans la nature où éclatent à tout moment les coups de théâtre du sublime. Une montagne, un génie, c'est la majesté âpre. Ces masses dégagent une sorte d'intimidation religieuse. Dante n'est pas moins à pic que l'Etna. Les précipices de Shakespeare valent les gouffres du Chimborazo. Les cimes des poètes n'ont pas moins de nuages que les sommets des monts. On y entend des roulements de tonnerres. Du reste, dans les vallons, dans les gorges, dans les plis abrités, dans les entre-deux d'escarpements, ruisseaux, oiseaux, nids, feuillages, enchantements, flores extraordinaires. Au-dessus de l'effrayante arche de l'Aveyron, au milieu de la Mer de Glace, ce paradis appelé le Jardin, l'avez-vous vu ? Quel épisode ! Un chaud soleil, une ombre tiède et fraîche, une vague exsudation de parfums sur les pelouses, on ne sait quel mois de mai perpétuel blotti dans les précipices. Rien n'est plus tendre et plus exquis. Tels sont les poètes ; telles sont les Alpes. Ces grands vieux monts horribles sont de merveilleux faiseurs de roses et de violettes ; ils se servent de l'aube et de la rosée mieux que toutes vos prairies et que toutes vos collines, dont c'est l'état pourtant ; l'avril de la plaine est plat et vulgaire à côté du leur, et ils ont, ces vieillards immenses, dans leur recoin le plus farouche, un charmant petit printemps à eux, bien connu des abeilles<sup>153</sup>.

Comme au chapitre sur les hommes-océans, on a ici une métaphore longuement filée, qui occupe à elle seule un paragraphe entier, – expression d'une même tendance au morceau de bravoure, au morceau autonome. On retrouve également la démarche analytique, qui rend la métaphore méthodiquement modélisatrice : plusieurs attributs de la montagne sont passés en revue (dualité feu intérieur / neige extérieure, hauteur escarpée, nuages et roulements de tonnerre, dualité zone tourmentée / zone fleurie), ils sont à peu près tous facilement traduisibles – voire directement traduits : la hauteur est synonyme de « majesté âpre », d'« intimidation religieuse » – en des attributs du génie. Mais l'écriture de la métaphore filée est différente : au lieu d'un principe unique (celui de l'énumération) exploité sur une échelle exceptionnelle, on a ici un système, une synergie de différents types d'énoncés, qui donne au paragraphe son unité et son autonomie de métaphore filée. Trois types d'énoncés se mêlent, – des énoncés qui implicitent l'analogie dans des parallélismes syntaxiques et sémantiques : coordination de deux indépendantes (« Les hautes montagnes ont sur leur versant tous les climats, et les grands poètes tous les styles », « tels sont les poètes ; telles sont les Alpes »), ou déjà plus condensé, juxtaposition de deux sujets d'un même groupe verbal (« Une montagne, un génie,

---

<sup>153</sup> *WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263-264.

c'est la majesté âpre », – d'autre part de franches comparaisons métaphoriques<sup>154</sup> (« Dante n'est pas moins à pic que l'Etna. Les précipices de Shakespeare valent les gouffres du Chimborazo. Les cimes des poètes n'ont pas moins de nuages que les sommets des monts »). Les énoncés restants sont dans la dépendance des énoncés des deux premiers types – ils les prolongent, les développent, les illustrent – et de ce fait, ils ont beau n'être formellement qu'un propos descriptif sur la montagne (avec quatre phrases consacrées à un exemple précis, le Jardin au milieu de la Mer de Glace), ils sont lus de façon sylleptique : comme décrivant littéralement la montagne *et* métaphoriquement le génie. Ajoutons que, comme au chapitre sur les hommes-océans, le comparant est personnifié (« Ces grands vieux monts horribles sont de merveilleux faiseurs de roses et de violettes », « ces vieillards immenses »), ce qui le tire vers son comparé. À nouveau le génie semble avoir fusionné avec ce microcosme qu'est son œuvre ; désormais c'est plutôt lui qui est en elle, du moins c'est ce que suggère l'image animiste du vieillard montagne : l'artiste est l'âme et le principe démiurgique interne de son œuvre univers.

Cette assimilation des génies aux choses majestueuses de la nature correspond chez Hugo à une métaphysique. Toute l'œuvre hugolienne, et en particulier la prose philosophique des années 1862-1866, sont pleines d'une admiration effarée pour les prodiges de la nature, qui révèlent l'inépuisable énergie créatrice de l'Infini, *alias* Dieu. Mais pour Hugo, le génie est une manifestation tout aussi patente de cette énergie créatrice : il a été créé par Dieu prodige, à l'égal des prodiges de la nature, – prodige en ceci qu'il détient une puissance créatrice analogue à celle de Dieu, qui lui permet d'engendrer son propre univers, de se faire, comme on l'a vu, microcosme. « Dieu se manifeste à nous au premier degré à travers la vie de l'univers, et au deuxième degré à travers la pensée de l'homme [...] L'art est la branche seconde de la nature. / L'art est aussi naturel que la nature<sup>155</sup> », écrit Hugo dans *William Shakespeare*. Il ne faudrait pas voir dans ses métaphores naturelles un grandissement gratuit et superficiel du génie : elles ont en elles cette profondeur de métaphysique.

L'essai se conclut sur une dernière métaphore naturelle grandiose, celle qui élève le groupe des génies dans le ciel, au rang de constellation. L'image se démarque des deux précédentes, il n'est plus question de variété esthétique ni d'homme-microcosme. Ici Hugo accomplit dans la fiction de la figure un geste que les dieux accomplissaient dans la fiction

---

<sup>154</sup> Appelons ainsi les énoncés qui combinent métaphore (prédication impertinente) et comparaison : Dante *est à pic* (métaphore) *comme l'Etna* (comparaison).

<sup>155</sup> *WS*, I, II, 1, Massin XII, p. 170.

narrative de la mythologie antique : le *catastérisme*, la transformation en astre, souvent à fin de glorification. Mais ici il ne s'agit pas seulement de figurer directement la gloire des génies (ce par quoi l'image naturelle rejoint la troisième ligne d'éloge que nous étudierons, la représentation *en gloire*). La lumière, comme nous l'avons vu plus haut, a aussi une signification épistémique, elle *éclaire*, c'est-à-dire qu'elle instruit (et par là l'image naturelle tend aussi vers la deuxième ligne d'éloge, l'héroïsation) :

Pendant que, du côté de l'engloutissement, de plus en plus penchante au gouffre, la flamboyante pléiade des hommes de force descend, avec le blémissement sinistre de la disparition prochaine, à l'autre extrémité de l'espace, là où le dernier nuage vient de se dissoudre, dans le profond ciel de l'avenir, azur désormais, se lève, éblouissant, le groupe sacré des vraies étoiles, Orphée, Hermès, Job, Homère, Eschyle, Isaïe, Ézéchiel, Hippocrate, Phidias, Socrate, Sophocle, Platon, Aristote, Archimède, Euclide, Pythagore, Lucrèce, Plaute, Juvénal, Tacite, saint Paul, Jean de Pathmos, Tertullien, Pélage, Dante, Gutenberg, Jeanne d'Arc, Christophe Colomb, Luther, Michel-Ange, Copernic, Galilée, Rabelais, Calderon, Cervantes, Shakespeare, Rembrandt, Kepler, Milton, Molière, Newton, Descartes, Kant, Piranèse, Beccaria, Diderot, Voltaire, Beethoven, Fulton, Montgolfier, Washington ; et la prodigieuse constellation, à chaque instant plus lumineuse, éclatante comme une gloire de diamants célestes, resplendit dans le clair de l'horizon, et monte, mêlée à cette immense aurore, Jésus-Christ<sup>156</sup> !

Une deuxième ligne d'éloge consiste à héroïser les génies : à les assimiler à des êtres, plus ou moins surhumains, qui accomplissent des exploits extraordinaires. Cette ligne d'éloge fait du génie moins un état qu'une activité, et corrélativement, elle met l'accent sur la grandeur éthique plus que sur la grandeur esthétique : elle exalte la bravoure et le désintéressement des génies, elle montre en eux les bienfaiteurs de l'humanité.

Ces métaphores réactivent plus que jamais l'exaltation épique. L'épique a deux modes que Hugo, après tant d'autres, constate chez Homère : la guerre et le voyage, le combat et l'aventure<sup>157</sup>. Ces deux modes sont métaphoriquement déplacés pour dire l'héroïsme du génie. Dans « Les Mages », les génies ont droit à cette apostrophe : « lutteurs des grands espoirs<sup>158</sup> ». Quelques strophes plus haut, Hugo les présente comme les combattants que Dieu oppose au mal :

Ils sont là, hauts de cent coudées,  
Christ en tête, Homère au milieu,  
Tous les combattant des idées,

---

<sup>156</sup> *WS*, III, III, 5, Massin XII, p. 323.

<sup>157</sup> Au paragraphe consacré à Homère dans *William Shakespeare* : « Troie convoitée, Ithaque souhaitée. Homère, c'est la guerre et c'est le voyage, les deux modes primitifs de la rencontre des hommes ; la tente attaque la tour, le navire sonde l'inconnu, ce qui est aussi une attaque ; autour de la guerre, toutes les passions ; autour du voyage, toutes les aventures » (I, II, 2, §1, Massin XII, p. 172).

<sup>158</sup> *LC*, VI, 23, XI, Massin IX, p. 367.

Tous les gladiateurs de Dieu ;  
Chaque fois qu'agitant le glaive,  
Une forme du mal se lève  
Comme un forçat dans son préau,  
Dieu, dans leur phalange complète,  
Désigne quelque grand athlète  
De la stature du fléau.

Surgis, Volta ! dompte en ton aire  
Les Fluides, noir phlégéon !  
Viens, Franklin ! voici le Tonnerre.  
Le flot gronde ; parais, Fulton !  
Rousseau ! prends corps à corps la Haine.  
L'Esclavage agite sa chaîne ;  
Ô Voltaire ! aide au paria !  
La Grève rit, Tyburn flamboie,  
L'affreux chien Montfaucon aboie,  
On meurt... Debout, Beccaria<sup>159</sup> !

« Gladiateurs », « phalange », « athlète » : la métaphore convoque un imaginaire résolument antique, qui mêle la civilisation grecque et la civilisation latine, les *realia* de l'histoire militaire et ceux de l'athlétisme (qui fournit à Pindare l'objet de sa poésie d'éloge, mais qui trouve aussi sa place dans l'*Illiade* et l'*Énéide*) ; un imaginaire quelque peu hétéroclite, des références à la fois hyper-classiques et qui détonnent un peu. À ces références se mêlent des images franchement exotopiques : la comparaison du « forçat dans son préau », l'Esclavage métonymiquement armée de sa chaîne, le « chien Montfaucon »... L'ensemble compose un tableau énergique à proportion de son maniérisme, enthousiaste et efficace peinture de l'action progressiste comme combat. La métaphore du génie combattant s'intègre à tout un réseau qui traverse notre corpus : le progrès comme conquête pacifique dans *Napoléon le Petit*, l'historien et le poète belluaires ou justiciers dans *Napoléon le Petit* et *Châtiments*, l'attente du « combattant couleur d'aurore » dans *Les Misérables*, le passé comme revenant à terrasser dans *Les Misérables* ou la prose philosophique des années 1860-1864. Et l'on voit bien qu'à la différence des métaphores naturelles, ce n'est pas sur la grandeur esthétique que ces images belliqueuses mettent l'accent : Homère a beau être au centre de la phalange des lutteurs, à la strophe suivante, les génies qui affrontent les diverses formes du mal sont plutôt des penseurs que des artistes.

Si par certains côtés le génie est un combattant, par d'autres côtés c'est aussi un aventurier. Il y a là une autre série de métaphores épiques, qui ne représentent plus les bienfaits des génies comme des triomphes guerriers contre les ennemis de l'humanité, mais comme les trésors rapportés de quêtes dangereuses et éprouvantes. Ces deux représentations

---

<sup>159</sup> LC, VI, 23, x, Massin IX, p. 366.

ne sont pas sans analogie : comme Hugo l'écrit à propos de l'*Odyssee*, « le navire sonde l'inconnu, ce qui est aussi une attaque » ; les découvertes éclatantes que le génie rapporte aux hommes sont conquises de haute lutte contre un espace qui résiste. Cette conquête sur l'espace se décline à son tour en plusieurs motifs, qui n'héroïsent pas exactement de la même manière : les images de l'exploration terrestre et de l'ascension pédestre s'opposent aux images de l'essor ailé. Les génies sont des explorateurs d'un espace sans verticalité, purement horizontal, dans « Les Génies appartenant au peuple » :

En science chercheurs, en art songeurs. Ils sont dans la forêt vierge ; ils vont. De leur vivant, ils s'enfoncent et se perdent sous les confus branchages de l'avenir. [...] Derrière toutes les questions obscures on entend le coup de pioche de ces pionniers. Ce bruit sourd de pas vers l'inconnu, vient d'eux. Plus ils avancent, plus le but semble fuir. Le propre de l'idéal, c'est de reculer. De halte, point, pour ces travailleurs du beau et du juste<sup>160</sup>.

Explorateurs de la forêt vierge, les génies sont bien des aventuriers ; mais dans ce passage, ils sont aussi des travailleurs : des « pionniers » qui piochent. Héroïsme du labeur. L'image rappelle inmanquablement les mineurs du sol social au chapitre III, VII, 1 des *Misérables*. Nous avons déjà constaté plus haut que Hugo exalte volontiers à l'aide de métaphores du travail : c'est de nouveau le cas ici. Le motif de l'ascension pédestre, qui retient quelque chose de l'activité laborieuse, fournit une autre image d'aventure bien humaine : il reçoit son développement complet au début de *William Shakespeare*. Hugo vient d'écrire une métaphore que nous avons citée plus haut, « L'esprit humain a une cime. / Cette cime est l'idéal. / Dieu y descend, l'homme y monte » : de cette lapidaire *translatio* du sacré, il tire ensuite tout le parti épique possible, en un long paragraphe ayant l'unité et l'autonomie d'une métaphore filée :

Dans chaque siècle, trois ou quatre génies entreprennent cette ascension. D'en bas, on les suit des yeux. Ces hommes gravissent la montagne, entrent dans la nuée, disparaissent, reparaissent. On les épie, on les observe. Ils côtoient les précipices ; un faux pas ne déplairait point à certains spectateurs. Les aventuriers poursuivent leur chemin. Les voilà haut, les voilà loin ; ce ne sont plus que des points noirs. Comme ils sont petits ! dit la foule. Ce sont des géants. Ils vont. La route est âpre. L'escarpement se défend. À chaque pas un mur, à chaque pas un piège. À mesure qu'on s'élève, le froid augmente. Il faut se faire son escalier, couper la glace et marcher dessus, se tailler des degrés dans la haine. Toutes les tempêtes font rage. Cependant ces insensés cheminent. L'air n'est plus respirable. Le gouffre se multiplie autour d'eux. Quelques-uns tombent. C'est bien fait. D'autres s'arrêtent et redescendent. Il y a de sombres lassitudes. Les intrépides continuent ; les prédestinés persistent. La pente redoutable croule sous eux et tâche de les entraîner ; la gloire est traître. Ils sont regardés par les aigles, ils sont tâtés par les éclairs ; l'ouragan est furieux. N'importe, ils s'obstinent. Ils montent. Celui qui arrive au sommet est ton égal, Homère<sup>161</sup>.

---

<sup>160</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 444-445.

<sup>161</sup> *WS*, I, II, 2, Massin XII, p. 172.

Cette métaphore, nous l'avons dit plus haut, réécrit sans le dire un mythe biblique, l'ascension du mont Sinaï par Moïse au livre de l'Exode. Un détail signe cette intertextualité : « ces hommes [...] entrent dans la nuée, disparaissent », souvenir de la fameuse nuée qui couvre le Sinaï et dans laquelle Moïse doit « entrer » lui aussi<sup>162</sup>. Cet épisode de la vie de Moïse généralisé à tous les génies est un des lieux importants, dans le corpus hugolien, de la métaphore du penseur prophète. Mais ce qui est mis en valeur dans ce paragraphe, ce n'est pas la vision prophétique, ce n'est pas le moment redoutable du contact avec le surnaturel, c'est ce qui précède : l'épreuve tout humaine de l'ascension, sur laquelle le livre de l'Exode n'insiste pas, et dont Hugo fait au contraire l'essentiel de l'épisode, une aventure périlleuse à l'issue incertaine – réécriture active et transformatrice. À cela contribue sans doute le regard *réaliste* de l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle : « à mesure qu'on s'élève, le froid augmente. Il faut se faire son escalier, couper la glace et marcher dessus ». L'époque de *William Shakespeare* correspond exactement à « l'âge d'or de l'alpinisme<sup>163</sup> » : les occidentaux conquièrent un à un leurs grands sommets, apprivoisent lentement ces espaces qui pour l'homme du XVIII<sup>e</sup> siècle encore étaient des espaces d'horreur absolue. Peut-être aussi l'épisode biblique subit-il la contamination du mythe de Bellérophon (plus loin dans *William Shakespeare*, le génie sera assimilé à un chevaucheur de Pégase dont les bourgeois supputent la chute<sup>164</sup>, de même qu'ici la foule des envieux espère le faux pas) ou, moins précisément, de l'archétype mythique sous-jacent, l'escalade transgressive d'une montagne sacrée. Ici Dieu attend l'homme au sommet, il convierait l'homme à l'escalade plutôt qu'il ne s'y opposerait ; c'est la montagne elle-même qui résiste, la montagne personnifiée (« l'escarpement se défend », « la pente redoutable croule sous eux et tâche de les entraîner », « l'ouragan est furieux ») ; contrairement aux mythes d'*hybris* comme celui de Bellérophon, l'audace des génies n'est pas montrée sous un jour négatif – les torts sont du côté de la montagne et de la foule envieuse. L'allégorie, sur ce point, est incertaine : les génies doivent « se tailler des degrés dans la haine », cette haine est-

<sup>162</sup> « La nuée couvrit la montagne. La gloire de Yahvé s'établit sur le mont Sinaï, et la nuée le couvrit pendant six jours. Le septième jour, Yahvé appela Moïse du milieu de la nuée. [...] Moïse entra dans la nuée et monta sur la montagne. Et Moïse demeura sur la montagne quarante jours et quarante nuits » (Exode, 24, 15-18).

<sup>163</sup> Expression de l'alpiniste américain W. A. B. Coolidge (1850-1926), qui l'applique précisément à la période 1854-1865 (voir le *Dictionnaire de la montagne*, S. Jouty et H. Odier, Paris, Omnibus, 2009, art. « Âge d'or »).

<sup>164</sup> « Les génies, [...] ce sont des êtres impérieux, tumultueux, violents, emportés, extrêmes, chevaucheurs des galops ailés, franchisseurs de limites [...] secoués par tous les souffles de l'espace et en même temps pleins d'on ne sait quelle certitude équestre dans leurs bonds à travers l'abîme, [...] préférant l'écume de Pégase au lait d'ânesse. / Les braves pédants ont la bonté d'avoir peur pour eux. L'ascension provoque au calcul de la chute. Les culs-de-jatte compatissants plaignent Shakespeare. Il est fou, il monte trop haut ! La foule des cuistres, c'est une foule, s'ébahit et se fâche. Eschyle et Dante font à tout moment fermer les yeux à ces connaisseurs. Cet Eschyle est perdu ! Ce Dante va tomber ! Un dieu s'envole, les bourgeois lui crient : Casse-cou ! » (*WS*, II, III, 4, Massin XII, p. 259-260). Nous avons étudié ce passage au chapitre 10 p. 606-607.

elle la même que celle des observateurs humains au bas de la montagne, c'est-à-dire celle des contemporains envieux du poète (auquel cas la répartition des rôles allégoriques n'est pas stricte) ? ou bien la haine est-elle non littérale, simple élément de la personnification de la montagne, pour dire une résistance en réalité impersonnelle, la difficulté du grand art et des découvertes métaphysiques supérieures ? à moins que pour Hugo cette difficulté même soit la haine d'une entité subjective mystérieuse ? L'indétermination de l'allégorie sur ce point nous paraît faire partie de sa beauté. On reconnaît en tout cas un passage parent de « L'Onde et l'Ombre » (comparer l'océan de ce chapitre des *Misérables* à la montagne de *William Shakespeare* : « l'océan lâche s'acharne à noyer [l'homme tombé du navire], l'énormité joue avec son agonie. Il semble que toute cette eau soit de la haine<sup>165</sup> »), sauf qu'ici la matière n'est pas tragique mais épique : les génies sont grandis par cette hostilité dont ils viennent à bout, « ce sont des géants ». Épique, ce passage l'est aussi par son caractère narratif, en regard des images naturelles toutes descriptives que nous avons étudiées plus haut : la métaphore ici se déploie non en description mais en *scène* au sens narratologique du terme.

L'aventurier de la montagne n'est qu'un homme, d'où l'héroïsme de son ascension ; c'est son exploit qui le fait géant. L'héroïsation est rendue plus ambiguë par le mélange du surnaturel (le poète héros ou surhomme ?), avec les métaphores de l'essor, de l'envol. Dans « Les Mages », le poète est décrit comme un être ailé : « Ces hommes, ce sont les poètes ; / Ceux dont l'aile monte et descend<sup>166</sup> ». Cette idée métaphorique ne s'exprime pas forcément dans des images mythiques, elle peut se contenter du motif de l'aigle, par exemple dans ces injonctions adressées aux mages à la fin du poème :

Allez tous à la découverte !  
 Entrez au nuage grondant ! [...]

Oh ! tous à la fois, aigles, âmes,  
 Esprits, oiseaux, essors, raisons,  
 Pour prendre en vos serres les flammes,  
 Pour connaître les horizons,  
 À travers l'ombre et les tempêtes,  
 Ayant au-dessus de vos têtes  
 Mondes et soleils, au-dessous  
 Inde, Égypte, Grèce et Judée,  
 De la montagne et de l'idée,  
 Envolez-vous ! envolez-vous !

N'est-ce pas que c'est ineffable  
 De se sentir immensité,  
 [...] D'allez aux astres, étincelle,

---

<sup>165</sup> *LM*, I, II, 8, Massin XI, p. 116.

<sup>166</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 354.

Et de se dire : Je suis l'aile !  
Et de se dire : J'ai l'azur<sup>167</sup> !

On trouve ici une écriture semi-paralléliste de la métaphore, utilisant la juxtaposition ou la coordination des sujets et des compléments, les uns appartenant au comparé et les autres au comparant (« tous à la fois, aigles, âmes », « esprits, oiseaux », « essors, raisons », « de la montagne et de l'idée »), tandis que le reste de la phrase (les verbes, certains circonstants) est sur une seule ligne, l'isotopie du comparant : « pour prendre en vos serres les flammes », « pour connaître les horizons », « envolez-vous ! envolez-vous ! ». D'où un effet de stéréoscopie imparfaite, de fusion inachevée, qui a cette beauté étrange, par rapport aux cas de fusion parfaite entre comparant et comparé, de jouer sur deux tableaux : tantôt surimpression, tantôt dissociation de l'objet et de son reflet symbolique, simplement mis côte à côte, avec toute l'énergie qui peut procéder de leur différence, de leur écart. Si le motif de l'aigle n'est pas en lui-même surnaturel, il prête à l'homme le pouvoir merveilleux de s'affranchir (en esprit seulement, certes) de la pesanteur qui l'attache à la terre : la progression vers le surnaturel est manifeste si l'on compare cette image à celle de l'ascension montagnaise, qui ne s'autorise pas, sous prétexte qu'elle décrit l'esprit et non le corps du génie, à lui donner des ailes. De l'une à l'autre, le génie a gagné une faculté d'élévation qui n'appartient pas à l'humaine condition : exaltation supérieure, mais diminution d'héroïsme ?

L'héroïsme peut rester intact même lorsque les images de l'envol deviennent franchement surnaturelles, fabuleuses. Il suffit que la faculté merveilleuse d'essor ait fait l'objet d'une conquête, et c'est le cas lorsque le poète des « Mages » apostrophe ainsi les penseurs : « Dompteurs des fauves hippogriffes, / Cavaliers des pégases noirs ! / [...] Quand votre esprit veut fuir dans l'ombre, / La nuée aux croupes sans nombre / Lui dit : Me voici, Légion<sup>168</sup> ! » Hugo conjugue un symbolisme mythique traditionnel – Pégase figure de l'inspiration poétique – et un motif narratif, mythique et traditionnel lui aussi, à forte teneur épique – le domptage du coursier. Sa tendance à la pluralisation et à la superposition des merveilleux lui fait donner deux variantes de ce motif : Pégase voisine avec son rival romantique, l'hippogriffe de l'Arioste<sup>169</sup>. Leur mise au pluriel est une façon de défiger le mythe et de l'élargir en symbole.

---

<sup>167</sup> *LC*, VI, 23, XI, Massin IX, p. 368.

<sup>168</sup> *LC*, VI, 23, XI, Massin IX, p. 367-368.

<sup>169</sup> Le domptage de Pégase est raconté par Pindare (*Olympique* XIII). Le domptage de l'hippogriffe est un épisode du *Roland furieux* de l'Arioste. Le rapprochement de Pégase et de l'hippogriffe s'est fait très rapidement, et a même induit une confusion : c'est monté sur l'hippogriffe que Roger délivre Angélique du monstre marin, et comme cet épisode ressemble beaucoup à celui de Persée délivrant Andromède, Persée a été abondamment représenté, dans l'iconographie renaissante et classique, délivrant Andromède monté sur Pégase, – alors qu'en réalité le cavalier de Pégase est Bellérophon, Persée utilise des sandales ailées. Cette confusion se

Mais surtout Hugo, entraîné par sa pente mythologique, leur adjoint un troisième coursier fabuleux, de son cru cette fois, forgé à partir de trois ingrédients : un élément de merveilleux personnel – la nuée, personnifiée, s’offrant pour monture aux génies (le merveilleux personnel hugolien se greffe volontiers sur la grande nature telle qu’elle est) –, une métaphore qui va dans le sens de l’idée merveilleuse – la nuée est dite « aux croupes sans nombre » –, enfin une référence mythique précise – le mythe de Légion, tiré des évangiles, un des plus récurrents chez Hugo. On voit ainsi à l’œuvre la « création mythologique » étudiée par Pierre Albouy : elle est l’une des opérations de la glorification métaphorique hugolienne.

Mais ultimement, le motif fabuleux de l’envol qui décrit le mieux le génie, c’est celui de l’ange. « Vous ne vous attendiez qu’à des hommes, ils ne peuvent pas entrer dans votre chambre, ce sont des géants ; vous ne vous attendiez qu’à une idée, baissez la paupière, ils sont l’idéal ; vous ne vous attendiez qu’à des aigles, ils ont six ailes, ce sont des séraphins<sup>170</sup> » : on est ici dans *William Shakespeare*, la glorification des génies atteint son paroxysme. L’aigle est trop naturel, trop terrestre, et en même temps pas assez humain (Hugo écrit plus loin dans l’essai : « Montre-moi ton pied, génie, et voyons si tu as comme moi au talon de la poussière terrestre. / Si tu n’as pas de cette poussière, si tu n’as jamais marché dans mon sentier, tu ne me connais pas et je ne te connais pas. Va-t’en. Tu te crois un ange, tu n’es qu’un oiseau<sup>171</sup> »). Les cavaliers trop humains des pégases et des hippogriffes ne possèdent pas leurs propres ailes. Pour dire l’envergure du génie, il faut ce qu’il y a de plus éminent, de plus surnaturel dans le fabuleux, et il faut l’alliance intime des ailes et de l’humanité. L’archange seul répond à la double exigence : les génies « sont des hommes surhumains, mais des hommes<sup>172</sup> ». C’est un des aspects passionnants de la pensée métaphorique hugolienne, dans son aspect modélisateur, que cette symbolique qui se cherche, tâtonne et se trouve à travers les œuvres successives. Mais avec l’image de l’ange comme avec celle de l’aigle, l’héroïsation n’est-elle pas compromise ? Pas nécessairement – il suffit d’envisager qu’il puisse y avoir un héroïsme des anges, hypothèse qui fonde la tentative épique de Milton, et que Hugo vérifie d’une façon différente : le poète anglais a chanté l’Iliade des anges, Hugo

---

retrouve chez Hugo dans une métaphore des *Misérables* : l’âme misérable, Andromède en proie au monstre du mal, « attend l’esprit, le libérateur, l’immense chevauteur des pégases et des hippogriffes » (IV, VII, 2, Massin XI, p. 706) – voir sur ce passage notre chapitre 14 p. 863-865.

<sup>170</sup> *WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263.

<sup>171</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 282.

<sup>172</sup> *WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263.

*suggère*, en quelque sorte, leurs odysées, dans ce passage de la prose philosophique « Du Génie », qui dit dans une vision magnifique l'impression que font les génies à leur lecteur :

ce qui s'ouvre maintenant, c'est leur aile. Plus de pitié, plus de larmes. Éblouissement. Ils laissent l'humanité derrière eux. Voir les autres horizons, approfondir cette aventure qu'on appelle l'espace, faire une excursion dans l'inconnu, aller à la découverte du côté de l'idéal, il leur faut cela. Ils partent. Que leur fait l'azur ? que leur importe les ténèbres ? Ils s'en vont, ils tournent aux choses terrestres leur dos formidable, ils développent brusquement leur envergure démesurée, ils deviennent on ne sait quels monstres, spectres peut-être, peut-être archanges, et ils s'enfoncent dans l'infini terrible, avec un immense bruit d'aigles envolés.

Puis tout à coup ils reparaisent. Les voici. Ils consolent et sourient. Ce sont des hommes<sup>173</sup>.

La grandeur des génies nous offre ici trois composantes : une *nature* supérieure (« leur dos formidable », « leur envergure démesurée », « on ne sait quels monstres, spectres peut-être, peut-être archanges » : on n'est pas loin des métaphores naturelles qui essentialisent le génie), mais aussi un *héroïsme de l'audace* à la mesure de leur nature (« approfondir cette aventure qu'on appelle l'espace, faire une excursion dans l'inconnu, aller à la découverte du côté de l'idéal », « ils s'enfoncent dans l'infini terrible » ; le lecteur des *Contemplations* et de « *Solitudines Cæli* » sait bien ce qu'il y a de *terrible* en effet dans cette exploration de l'infini), enfin cet autre aspect de l'héroïsme, typiquement hugolien, qu'est *la bonté* (« ils consolent et sourient »).

Il y a encore une troisième ligne d'éloge métaphorique, qui consiste à représenter les génies *en gloire*. Au lieu de les glorifier en mettant en lumière et en valeur telle ou telle de leurs qualités, Hugo exprime directement cette gloire dans des images. De même qu'il opère au profit des génies cette *translatio* du sacré que nous avons étudiée plus haut, il draine à leur profit la majesté que l'ancien monde attachait à la royauté : « Les génies sont une dynastie. Il n'y en a même pas d'autre. Ils portent toutes les couronnes, y compris celle d'épines<sup>174</sup> ». La précision finale, qui revient à la *translatio* du sacré puisqu'elle transfère aux génies la théologie christique, rappelle que Hugo n'est pas le premier à déplacer métaphoriquement la royauté : il le fait à la suite du christianisme, qui avant lui avait agenouillé les puissances de ce monde devant l'humilité, la charité – il en reste quelque chose ici, les génies portent la couronne d'épines non seulement comme ces innocents et ces justes persécutés qu'ils sont trop souvent, mais comme ces grands dévoués à la cause humaine qu'ils sont surtout. Conséquence de leur royauté, « aux yeux du songeur, ces génies occupent des trônes dans

---

<sup>173</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 411.

<sup>174</sup> *WS*, I, II, 3, Massin XII, p. 189.

l'idéal<sup>175</sup> » : dans cette troisième ligne d'éloge, la gloire est directement traduite dans du visible et même du spectaculaire. Ce peut être un spectaculaire à l'échelle cosmique, comme dans cette strophe des « Mages » :

Ils projettent confusément,  
Plus loin que la terre blafarde,  
Leurs ombres sur le firmament ;  
Leurs gestes étonnent l'abîme ;  
Pendant qu'aux hommes, tourbe infime,  
Ils parlent le langage humain,  
Dans des profondeurs qu'on ignore,  
Ils font surgir l'ombre ou l'aurore,  
Chaque fois qu'ils lèvent la main<sup>176</sup>.

Il est raisonnable de lire cette fiction comme allégorique : ces ombres démesurées sont la manifestation imagée d'une grandeur qui n'est pas matérielle. Dans *William Shakespeare*, tout aussi spectaculaires quoique à une échelle plus modeste, des métaphores transforment les génies en monuments. Après les quatorze portraits de génie du chapitre I, II, 2, Hugo écrit : « Ceci est l'avenue des immobiles géants de l'esprit humain<sup>177</sup> ». Quelques lignes plus loin, un développement sur Eschyle prolonge l'image et rend le motif plus net :

Si l'on se souvient qu'Eschyle presque entier est submergé par la nuit montante dans la mémoire humaine, si l'on se souvient que quatre-vingt-dix de ses pièces ont disparu, que de cette centaine sublime il ne reste plus que sept drames qui sont aussi sept odes, on demeure stupéfait de ce qu'on voit de ce génie et presque épouvanté de ce qu'on ne voit pas.

Qu'était-ce donc qu'Eschyle ? quelles proportions et quelles formes a-t-il dans toute cette ombre ? Eschyle a jusqu'aux épaules la cendre des siècles ; il n'a que la tête hors de cet enfouissement, et, comme ce colosse des solitudes, avec sa tête seule, il est aussi grand que tous les dieux voisins debout sur leurs piédestaux.

L'homme passe devant ce naufragé insubmersible. Il en reste assez pour une gloire immense. Ce que les ténèbres ont pris ajoute l'inconnu à cette grandeur. Enseveli et éternel, le front sortant du sépulcre, Eschyle regarde les générations<sup>178</sup>.

Des « dieux debout sur leurs piédestaux », on ne saurait aller plus loin dans la glorification, – et ce n'est pas simplement une manière hyperbolique de dire et d'opérer la célébration que méritent les génies : à cette métaphore vient aboutir l'un des canaux principaux de la *translatio* hugolienne du sacré ; avec elle consonent toutes les réflexions de Hugo sur le génie comme point de contact entre l'homme et Dieu (« Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne<sup>179</sup> ») ou comme analogue de Dieu.

---

<sup>175</sup> *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 189.

<sup>176</sup> *LC*, VI, 23, III, Massin IX, p. 360.

<sup>177</sup> *WS*, I, II, 3, Massin XII, p. 189.

<sup>178</sup> *WS*, I, II, 3, Massin XII, p. 189.

<sup>179</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280.

## Exalter l'originalité

Pour Hugo, on ne dépasse pas les génies mais on peut les égaler « en étant autre<sup>180</sup> » : la grandeur du génie tient aussi à son originalité, à sa singularité, à son idiosyncrasie, selon une conception de la création et de la valeur littéraires que l'on tient généralement pour symptomatique du romantisme. On comprendra donc que Hugo ne se contente pas de glorifier les génies en masse et sans distinction, mais qu'il cherche à les individualiser, à magnifier chacun d'eux dans sa singularité : rendre compte de cette singularité, c'est dire une part essentielle de la grandeur des génies. Cette démarche existe déjà dans « Les Mages » : la première section du poème, après cinq strophes sur les génies en général, compte treize ou quinze strophes où une cinquantaine de « mages » – poètes, artistes, savants, philosophes, prophètes – sont successivement passés en revue. Les uns n'ont même pas droit à un vers complet, d'autres ont droit à une strophe entière, et bien souvent la métaphore est le ressort principal d'un micro-portrait encomiastique. Piranèse, par exemple, est exalté en six vers : « 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 Babel<sup>181</sup> ! » Toute une strophe est consacrée à saint Paul :

Tu gourmandes l'âme échappée,  
Saint-Paul, ô lutteur redouté,  
Immense apôtre de l'épée,  
Grand vaincu de l'éternité !  
Tu luis, tu frappes, tu réprouves ;  
Et tu chasses du doigt ces louves,  
Cythérée, Isis, Astarté ;  
Tu veux punir et non absoudre,  
Géant, et tu vois dans la foudre  
Plus de glaive que de clarté<sup>182</sup>.

Cette strophe présente déjà les deux grands motifs métaphoriques qui donneront au portrait de saint Paul dans *William Shakespeare* sa couleur spéciale : l'image du vaincu (« Grand vaincu de l'éternité », à comparer avec, dans l'essai de 1864, « rien n'est superbe comme cette face à jamais étonnée du vaincu de la lumière<sup>183</sup> ») et l'image du glaive (« tu vois dans la foudre / Plus de glaive que de clarté », à comparer avec, dans l'essai de 1864, « Paul [...] s'est redressé armé contre les vieilles erreurs de ce glaive fulgurant, le christianisme<sup>184</sup> »). Il est

---

<sup>180</sup> *WS*, I, III, 5, Massin XII, p. 203.

<sup>181</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 357.

<sup>182</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 356.

<sup>183</sup> *WS*, I, II, 2, §10, Massin XII, p. 182.

<sup>184</sup> *WS*, I, II, 2, §10, Massin XII, p. 183.

vrai que l'équilibre entre les deux motifs n'est pas le même : dans la strophe du poème, l'accent est mis sur l'image du glaive, saint Paul est un esprit punisseur, tandis que dans le paragraphe de l'essai, l'accent est mis sur l'image du vaincu de la lumière, saint Paul devient un symbole de la conversion. En outre, dans la strophe des « Mages », l'intérêt de ces deux motifs est aussi dans leur antithèse. Saint Paul est un « lutteur », et l'image est à double face, le revers répond à l'avant dans la succession calculée des apostrophes : « ô lutteur redouté, / Immense apôtre de l'épée, / Grand vaincu de l'éternité ! » Cette union des deux motifs dans l'antithèse est moins sensible dans *William Shakespeare*. Mais malgré ces différences d'exécution, on voit que thématiquement, le visage métaphorique glorieux de saint Paul est déjà fixé dans « Les Mages » ; et que formellement, le principe d'une succession de portraits en gloire, colorés et singularisés par les métaphores, se perpétue des « Mages » au chapitre I, II, 2 de *William Shakespeare*<sup>185</sup>.

Ces métaphores qui disent la singularité se rangent à peu près dans les mêmes catégories thématiques que celles, étudiées plus haut, qui exaltent le génie en général. Ce sont tantôt des métaphores naturelles, tantôt des métaphores qui figurent l'action des génies ; et l'on retrouve, chevauchant ce partage, la tendance à ce qu'on peut appeler en un sens large le motif mythique. Mais ces images servent désormais à accuser le contraste entre les génies. Juvénal et Tacite sont tous deux colorés d'un imaginaire judiciaire (des métaphores qui figurent l'action), ils ont en commun le motif du procès :

La liberté s'incarne en [Tacite] comme en Juvénal, et monte, morte, au tribunal, ayant pour toge son suaire, et cite à sa barre les tyrans. [...] À côté du poète condamnant, se dresse l'historien punissant. Tacite, assis sur la chaise curule du génie, mande et saisit dans leur flagrant délit ces coupables, les césars<sup>186</sup>.

Mais à ce début du paragraphe sur Tacite, à cette transition qui rapproche l'historien du poète, répond la fin du paragraphe, qui les oppose grâce à deux images antithétiques du châtement :

Tacite applique son style sur une épaule d'empereur, et la marque reste. Tacite fait toujours sa plaie au lieu voulu. Plaie profonde. Juvénal, tout-puissant poète, se disperse, s'éparpille, s'étale, tombe et rebondit, frappe à droite, à gauche, cent coups à la fois, sur les lois, sur les mœurs, sur les mauvais magistrats, sur les méchants vers, sur les libertins

---

<sup>185</sup> De ce chapitre de l'essai de 1864, Pierre Albouy écrit : « Ces pages admirables nous fournissent le *mythe* de chaque génie, et ainsi comprises, ne manquent certes point de pénétration et d'exactitude » (*La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 185). C'est bien cette sublimation des individualités en *mythes* qui nous intéresse : nous chercherons à en éclairer le mécanisme en étudiant le rôle considérable qu'y jouent les métaphores.

<sup>186</sup> *WS*, I, II, 2, §8, Massin XII, p. 179.

et les oisifs, sur César, sur le peuple, partout ; il est prodigue comme la grêle ; il est épars comme le fouet. Tacite a la concision du fer rouge<sup>187</sup>.

Même démarche de mise en contraste au paragraphe sur Dante : « Ce que Juvénal fait pour la Rome des Césars, Dante le fait pour la Rome des papes ; mais Dante est justicier à un degré plus redoutable que Juvénal ; Juvénal fustige avec des lanières, Dante fouette avec des flammes ; Juvénal condamne, Dante damne<sup>188</sup> » ; ou encore, avec des images mythiques, au paragraphe sur Lucrèce : « Isaïe confine aux archanges, Lucrèce aux larves<sup>189</sup> ». D'autres génies ont droit chacun à une image naturelle qui les individualise, qui dit la qualité spéciale de leur esthétique, de leur tempérament poétique. Homère, par exemple, c'est le matin : « Le monde naît, Homère chante. C'est l'oiseau de cette aurore. Homère a la candeur sacrée du matin. Il ignore presque l'ombre. [...] Il est sans fond, et il est riant. Toutes les profondeurs des vieux âges se meuvent, radieusement éclairées, dans le vaste azur de cet esprit<sup>190</sup> ». Et là encore, la métaphore est occasion de contraste avec le génie suivant, Job, que caractérise la lumière accablante et brûlante de midi : « Une des plus sauvages grandeurs [du livre de Job], c'est que le soleil y est sinistre. Le soleil est dans Job comme dans Homère, mais ce n'est plus l'aube, c'est le midi. Le lugubre accablement du rayon d'airain tombant à pic sur le désert emplir ce poème chauffé à blanc<sup>191</sup> ». Autre contraste, celui de Juvénal et de Lucrèce : Juvénal « a tout ce qui manque à Lucrèce, la passion, l'émotion, la fièvre, la flamme tragique, l'emportement vers l'honnêteté, le rire vengeur, la personnalité, l'humanité<sup>192</sup> », et le motif de la flamme est considérablement amplifié à la fin du paragraphe :

L'invective de Juvénal flamboie depuis deux mille ans, effrayant incendie de poésie qui brûle Rome en présence des siècles. Ce foyer splendide éclate et, loin de diminuer avec le temps, s'accroît sous un tourbillonnement de fumée lugubre ; il en sort des rayons pour la liberté, pour la probité, pour l'héroïsme, et l'on dirait qu'il jette jusque dans notre civilisation des esprits pleins de sa lumière. Qu'est-ce que Rénier ? qu'est-ce que d'Aubigné ? qu'est-ce que Corneille ? Des étincelles de Juvénal<sup>193</sup>.

Juvénal est placé sous le signe du feu ; il n'est que de relire le paragraphe consacré à Lucrèce pour y constater, au contraire, un imaginaire de l'eau et de l'ombre, – qui s'exprime tantôt dans telle supposition fabuleuse (« Peut-être a-t-il parlé dans les roseaux à Oannès, l'homme-

---

<sup>187</sup> *WS*, I, II, 2, §8, Massin XII, p. 180.

<sup>188</sup> *WS*, I, II, 2, §11, Massin XII, p. 184.

<sup>189</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 177.

<sup>190</sup> *WS*, I, II, 2, §1, Massin XII, p. 172-173.

<sup>191</sup> *WS*, I, II, 2, §2, Massin XII, p. 173.

<sup>192</sup> *WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178.

<sup>193</sup> *WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178-179.

poisson de la Chaldée, qui avait deux têtes, en haut une tête d'homme, en bas une tête d'hydre, et qui, buvant le chaos par sa gueule inférieure, le revomissait sur la terre par sa bouche supérieure en science terrible<sup>194</sup> »), tantôt dans des métaphores : « Lucrèce tord le vieux voile d'Isis trempé dans l'eau des ténèbres, et il en exprime, tantôt à flots, tantôt goutte à goutte, une poésie sombre<sup>195</sup> » ; et, à propos du supposé suicide du poète, cette vision d'une mer obscure :

Un jour ce voyageur se tue. C'est là son dernier départ. Il se met en route pour la Mort. Il va voir. Il est monté successivement sur tous les esquifs [...] Il lui reste un voyage à faire, il est curieux de la contrée sombre, il prend passage sur le cercueil, et, défaisant lui-même l'amarre, il pousse du pied vers l'ombre cette barque obscure que balance le flot inconnu<sup>196</sup>.

Ces métaphores exaltent d'autant mieux la singularité des différents génies qu'elles cristallisent à partir de motivations riches et complexes. On est frappé par la pluralité des aspects qu'elles fédèrent – elles ont souvent ce caractère *miraculeux* ou *opportuniste* qui s'attache à certaines modélisations métaphoriques<sup>197</sup> – et par la variété, par l'hétéroclite de ces aspects ; elles agrègent et synthétisent des notions de tous ordres et de toutes provenances. Homère est associé au matin pour plusieurs raisons : une raison chronologique évidente, d'abord – le passé reculé dans lequel vivait Homère fait figure d'aurore de l'histoire humaine, mais déjà les choses se complexifient, la métaphore de l'aurore, motivée fondamentalement par le seul sème /antériorité/, rétroagit sur son objet, induit une certaine représentation rêvée de ce passé reculé, comme jeunesse radieuse du monde, représentation adossée plus ou moins consciemment à un mythe de l'Éden (dont « Le Sacre de la femme », dans la Première Série de *La Légende des siècles*, permet d'apprécier la teneur chez Hugo). Homère est rendu partie intégrante de ce matin du monde par une métaphore-analogie à quatre termes (« c'est l'oiseau de cette aurore ») : le génie exprime son époque, c'est là une idée – une banalité – que Hugo assume dans la suite de l'essai. La motivation chronologique se mue en une motivation anthropologique : le fantasme d'un rapport au monde naïf, neuf, transparent et lumineux chez les hommes des premiers âges. Le génie incarne une époque de l'humanité, un état historique de l'âme humaine<sup>198</sup>. Ici l'image du matin se déplace : Homère n'est plus l'oiseau, il est la

---

<sup>194</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 177.

<sup>195</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 177.

<sup>196</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 178.

<sup>197</sup> Voir notre chapitre 7 p. 366-370.

<sup>198</sup> Homère donne ainsi un visage à cette poésie primitive qui, dans la préface de *Cromwell*, est le premier des trois âges de la poésie (« aux temps primitifs, quand l'homme s'éveille dans un monde qui vient de naître, la

lumière même, « il a la candeur sacrée du matin » – Hugo réactive l'étymologie lumineuse du mot *candeur*. Derrière cette métaphore, il y a sans doute aussi un cliché ethno-géographique, celui de la lumière grecque, de la Grèce apollinienne<sup>199</sup> et du paganisme « riant<sup>200</sup> ». À ces raisons chronologique, anthropologique et ethnologique se noue une motivation esthétique et critique : la lumière matinale caractérise aussi et *du coup* quelque chose de la poésie d'Homère, la phénoménologie qui s'y exprime – sans doute cette esthétique de la « pleine lumière » qu'Auerbach décrit dans le premier chapitre de *Mimesis*<sup>201</sup>. La syllepse sur « candeur » résume parfaitement cette caractérisation phénoménologique, sous le double signe éthique et esthétique de la *sincérité* et de la *simplicité*. Quant au motif de l'oiseau matinal, il dit une *gaieté*, une euphorie que confirme l'adjectif « riant » et le motif de l'azur. Hugo complique les choses jusqu'au paradoxe en ajoutant l'idée de *profondeur* : « [Homère]

---

poésie s'éveille avec lui », Massin III, p. 45). Mais dans la préface de 1827, la poésie primitive est lyrique, son type est la *Genèse* ; dans *William Shakespeare*, le poète primitif est le père de l'épopée...

<sup>199</sup> Le cliché de la Grèce apollinienne s'exprime plus loin dans *William Shakespeare* : « Tel de ces noirs chefs-d'œuvre à plusieurs têtes fait sur l'horizon de l'art la silhouette d'une hydre. / Le génie grec ne s'y trompe pas et les abhorre. Apollon Pythien les combattrait » (I, II, 4, Massin XII, p. 190). Et dans la prose philosophique « Le Goût » : « C'est lui qui, après avoir fait les dieux, sentant qu'il faut une satisfaction de plus à l'infini, fait les monstres. / C'est ce souverain goût, omnipotent comme le génie même dont il est le sens, qui partage l'orient en deux, donnant à la moitié caucasienne pour point de départ l'Idéal et à la moitié thibétaine pour point de départ le Chimérique. De là deux poésies immenses. Ici Apollon, là le Dragon. Le groupe du Pythien, ce symbole de la création même, jette dans l'esprit humain deux ombres, chacune à l'image de l'une de ses deux figures, et, de cette ombre double qui se bifurque, naissent dans l'art deux mondes. Ces deux mondes appartiennent au goût suprême, et marquent ses deux pôles. À l'une des extrémités de ce goût, il y a la Grèce, à l'autre la Chine » (Massin XII, p. 419).

<sup>200</sup> Pour Madame de Staël, la poésie du midi, où se déploie le paganisme gréco-latin, est inspirée par des sensations extérieures agréables, tandis que « les peuples du nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur » ; « on peut [...] juger si les images de la nature, telles qu'elles sont représentées dans le midi, excitent des émotions aussi nobles et aussi pures que celles du nord ; si les images du midi, plus brillantes à quelques égards, font naître autant de pensées, ont un rapport aussi immédiat avec les sentiments de l'âme. Les idées philosophiques s'unissent comme d'elles-mêmes aux images sombres. La poésie du midi, loin de s'accorder, comme celle du nord, avec la méditation, et d'inspirer, pour ainsi dire, ce que la réflexion doit prouver ; la poésie voluptueuse exclut presque entièrement les idées d'un certain ordre » (*De la littérature* [1800], Paris, GF Flammarion, 1991, p. 206 et 209) Pour Chateaubriand, « la mythologie [gréco-latine] », « peuplant l'univers d'élégants fantômes, ôtait à la création sa gravité, sa grandeur et sa solitude » ; « des sylvains et des naïades peuvent frapper agréablement l'imagination [...] Mais enfin, qu'est-ce que tout cela laisse au fond de l'âme ? » (*Génie du christianisme* [1802], Paris, GF Flammarion, 1966, t. 1, p. 315).

<sup>201</sup> À propos de la scène du chant XIX de l'*Odyssée* où Ulysse est reconnu par sa vieille nourrice à sa cicatrice : « Pas un contour qui soit estompé et flou. Ni l'espace ni le temps ne manquent pour une description qui jette une lumière égale sur les objets et les gestes [...] Clairement décrits, présentés dans une lumière uniforme, les êtres et les choses se tiennent ou se meuvent dans un espace où tout est visible » (Paris, Gallimard, « Tel », 1968, p. 11-12). Plus loin, Auerbach explique que « l'essence même du style homérique » est « de présentifier les phénomènes sous une forme complètement extériorisée, de les rendre visibles et tangibles dans toutes leurs parties, de les déterminer exactement dans leurs relations temporelles et spatiales. [...] Comme les phénomènes eux-mêmes, leurs limitations temporelles, locales, causales, finales, consécutives, comparatives, concessives, antithétiques et conditionnelles sont mises en lumière par une formulation qui ne laisse rien dans l'ombre. Il en résulte un flux ininterrompu et rythmé de phénomènes, où n'apparaît nulle part une forme restée à l'état de fragment ou seulement à demi éclairée, ou une lacune, ou une disparate qui conduirait le regard dans des profondeurs insondées » (p. 14-15).

est sans fond, et il est riant. Toutes les profondeurs des vieux âges se meuvent, radieusement éclairées, dans le vaste azur de cet esprit » ; derrière le tropisme de l'antithèse se révèle ici un souci de la complexité, contre la réduction à un aspect unique, et même un souci du prodige, le génie ayant ceci d'exceptionnel qu'il marie les qualités contraires. Complexe et synthétique à tous les niveaux (amalgame des ordres de motivations ; mobilité du point de contact avec l'image, l'*oiseau* puis la *candeur* et le *vaste azur*, avec différentes significations ; conciliation des contraires), la métaphore garde une visée essentielle : traduire ce « rayon spécial<sup>202</sup> » dont parle Proust, cet être-au-monde singulier que Jean-Pierre Richard étudie chez les écrivains ; et si l'être-au-monde d'Homère paraît déterminé par son époque, c'est en toute conformité avec la pensée de Hugo, pour qui la singularité des génies vient aussi de ce qu'ils incarnent leur temps.

Cette complexité de l'image, on la retrouve dans les autres portraits de génie. L'image de la foudre, utilisée à propos d'Isaïe, dit d'abord la *visée éthique* de sa parole (Isaïe « semble, au-dessus de l'humanité, un grondement de foudre continu. Il est le grand reproche ») avant de prendre une validité *esthétique, stylistique* : « Son style, sorte de nuée nocturne, s'illumine coup sur coup d'images qui empourprent subitement tout l'abîme de cette pensée noire et qui vous font dire : Il éclaire<sup>203</sup> ! » Et la signification esthétique (la beauté sidérante et terrible, en un mot sublime des images) s'assortit d'aperçus sur la portée *philosophique* d'Isaïe : profondeur inquiétante, resplendissement de la vérité. Chez Juvénal, la métaphore du feu décrit à la fois un *tempérament* ou une *humeur* poétique – l'emportement, l'indignation – et un *projet*, une *action*, un *effet* de sa poésie – brûler Rome, détruire, c'est-à-dire punir. Le motif de l'incendie est attiré par la surdétermination (heureuse coïncidence, opportunisme) d'une donnée culturelle, l'incendie de Rome attribué à Néron ; mais désormais, inversion habile, l'incendie brûle Néron, l'incendie infligé métaphoriquement par le poète à la Rome des tyrans répond à l'incendie réel déclenché par la cruauté du tyran. Et l'incendie vaut encore par le motif de la lumière – comme image de ce qui guide, éclaire la voie, montre le chemin, *enseigne par l'exemple* : « il en sort des rayons pour la liberté, etc. » – et par celui de l'étincelle – qui dit un phénomène d'histoire littéraire, une *filiation* poétique.

---

<sup>202</sup> « Grâce à l'art, au lieu de voir un seul monde, le nôtre, nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons de mondes à notre disposition, plus différents les uns des autres que ceux qui roulent dans l'infini et, bien des siècles après qu'est éteint le foyer dont il émanait, qu'il s'appelât Rembrandt ou Ver Meer, nous envoyant encore leur rayon spécial. » Marcel Proust, *Le Temps retrouvé* [1927], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classique », 1993, p. 253.

<sup>203</sup> *WS*, I, II, 2, §4, Massin XII, p. 175.

Une solution plusieurs fois retenue par Hugo pour traduire dans ses images la singularité des génies tient de la *métalepse*. La métalepse est cette figure de la rhétorique classique, parente ou variante de la métonymie, qui consiste à dire le conséquent pour l'antécédent ou l'antécédent pour le conséquent (*il oublie mes bienfaits* pour *il ne me témoigne aucune reconnaissance*) ; la « métalepse de l'auteur », en particulier, « consiste à feindre que le poète “opère lui-même les effets qu'il chante”, comme lorsqu'on dit que Virgile “fait mourir” Didon au chant IV de l'*Énéide*<sup>204</sup> », et Genette part de là pour créer la notion de *métalepse narrative*, qui désigne tout chevauchement (transgressif car normalement impossible) d'un univers diégétique et de son cadre extradiégétique. Les métaphores hugoliennes exploitent ce genre de chevauchement lorsqu'elles assimilent le génie, ou son œuvre, à l'univers que ce génie invente et que cette œuvre décrit. C'est le cas de la métaphore des « Mages » sur « le noir cerveau de Piranèse », « Où se mêlent l'arche et le ciel, / L'escalier, la tour, la colonne ; / Où croît, monte, s'enfle et bouillonne / L'incommensurable Babel ». L'univers créé sert à décrire l'esprit du créateur : à l'origine de cette figuration, il y a l'idée assez simple (et à peine métaphorique) que la création s'élabore dans le for intérieur de l'imagination avant d'être extériorisée ; Hugo tire davantage cette idée vers l'image, d'une part en ajoutant le motif de « la béante fournaise » où naît la création, d'autre part en disant la grandeur de l'imagination architecturale dans la métaphore mythique de la tour de Babel. L'âme humaine, nous l'avons vu plus haut, est fournaise aussi dans *Les Misérables*, sous un autre rapport (« fournaise des rêves », « antre des idées dont on a honte », elle est l'espace de l'épopée « supérieure et définitive »), mais les deux passages ont en commun (comme les métaphores naturelles qui font du génie une montagne ou un océan) d'élargir la psyché, cette grandeur invisible, aux dimensions d'un univers : elle est « un monde enfermé dans un homme », pour généraliser quelque peu le premier vers d'un poème de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877) que Paul Berret date conjecturalement de 1854<sup>205</sup>. De cette idée générale, la version métaleptique (*i.e.* l'existence virtuelle de la création artistique dans l'esprit du créateur) a d'autant plus de force qu'elle est, comme on l'a dit, moins métaphorique, plus littérale, – autrement dit, que l'analogie est plus étroite : les artistes, plus que les autres hommes, témoignent avoir tout un monde en eux. On retrouve cette preuve de la grandeur des génies

---

<sup>204</sup> Gérard Genette (citant lui-même le *Commentaire des Tropes* de Fontanier), *Discours du récit*, Paris, Seuil, [1972] 2007, p. 244.

<sup>205</sup> « Un poète est un monde », poème qui constitue la section XX de la Nouvelle Série ; pour la datation, voir la notice sur ce poème dans l'édition de *La Légende des siècles* procurée par Paul Berret, Paris, Hachette, « Les grands écrivains de la France », vol. 5, 1925, p. 917.

dans un autre poème des *Contemplations*, le poème I, 9 (« Le poème exploré se lamente ; le drame... »), qui dit tout ce que le poète met de lui-même dans son œuvre – le motif du monde intérieur prend alors une coloration tragique, l’immensité psychique s’assortit d’une grandeur éthique, d’un héroïsme : « Saint Jean frissonne : au fond de sa sombre poitrine, / L’Apocalypse horrible agite son tocsin. / Eschyle ! Oreste marche et rugit dans ton sein, / Et c’est, ô noir poète à la lèvre irritée, / Sur ton crâne géant qu’est cloué Prométhée<sup>206</sup> ».

Mais la métaphore paraît plus riche et plus complexe lorsqu’elle assimile non plus le génie mais l’œuvre à l’univers créé. Lorsque Hugo écrit du livre de Job : « Le lugubre accablement du rayon d’airain tombant à pic sur le désert emplit ce poème chauffé à blanc », la métaphore du poème « chauffé à blanc » s’empare d’un élément diégétique, le « rayon d’airain tombant à pic sur le désert », pour en tirer une caractérisation adéquate du texte lui-même, de son esthétique : comme à propos d’Homère, l’image tend à se faire synthétique, à unifier le plus d’aspects possible du portrait du génie. Au sujet de Dante, la métaphore métalepique devient une façon d’exalter l’action du poète, de faire du poète un démiurge à la mesure de Dieu : Dante

a construit dans son esprit l’abîme. [...] Il évide la terre ; dans le trou terrible qu’il lui fait, il met Satan. Puis il la pousse par le purgatoire jusqu’au ciel. [...] Dante tord toute l’ombre et toute la clarté dans une spirale monstrueuse. Cela descend, puis cela monte. Architecture inouïe<sup>207</sup>.

La description se poursuit avec une ambiguïté, ou plutôt un amalgame voulu. Hugo semble décrire l’univers diégétique du premier livre de la *Divine Comédie* (et il le fait en critique écrivain, avec à la fois des allusions précises à des passages célèbres – *lasciate ogni speranza* – et des images, des personnifications, qui sont la traduction originale d’une lecture sensible : hommage et éloge de la réécriture poétique), mais rapidement le lecteur se rend compte que l’espace infernal décrit est aussi une métaphore du poème lui-même :

Au seuil est la brume sacrée. En travers de l’entrée est étendu le cadavre de l’espérance. Tout ce qu’on aperçoit au-delà est nuit. L’immense angoisse sanglote confusément dans l’invisible. On se penche sur ce poème gouffre ; est-ce un cratère ? On y entend des détonations ; le vers en sort étroit et livide comme des fissures d’une solfatare ; il est vapeur d’abord, puis larve ; ce blémissement parle ; et alors on reconnaît que le volcan entrevu, c’est l’enfer<sup>208</sup>.

Comme au paragraphe sur Job, il y a unité miraculeuse entre les référents de l’œuvre et son esthétique, son style, sa forme, – du moins, ainsi le veut la tendance synthétique de la

---

<sup>206</sup> *LC*, I, 9, Massin IX, p. 82.

<sup>207</sup> *WS*, I, II, 2, §11, Massin XII, p. 183.

<sup>208</sup> *WS*, I, II, 2, §11, Massin XII, p. 183-184.

métaphore, et dans la suite Hugo pousse assez loin des considérations de critique littéraire pénétrées de pensée analogique, afin de justifier l'amalgame métaphorique œuvre-diégèse :

Dans ce poème, l'impondérable, mêlé au pondérable, en subit la loi, comme dans ces écroulements d'incendies où la fumée, entraînée par la ruine, roule et tombe avec les décombres et semble prise sous les charpentes et les pierres ; de là des effets étranges ; les idées semblent souffrir et être punies dans les hommes. L'idée assez homme pour subir l'expiation, c'est le fantôme ; une forme qui est de l'ombre ; l'impalpable, mais non l'invisible ; une apparence où il reste une quantité de réalité suffisante pour que le châtiment y ait prise ; la faute à l'état abstrait ayant conservé la figure humaine. Ce n'est pas seulement le méchant qui se lamente dans cette apocalypse, c'est le mal. Toutes les mauvaises actions possibles y sont au désespoir. Cette spiritualisation de la peine donne au poème une puissante portée morale<sup>209</sup>.

La substance gazeuse ou immatérielle de la fumée et du fantôme signifie l'abstraction, la généralité, – nous avons déjà rencontré cette analogie<sup>210</sup>. Sans se prononcer sur la justesse de cet aperçu critique, force est de constater la fécondité intellectuelle, le bouillonnement d'idées suscité par la systématisation de la métaphore.

Ces métaphores métaleptiques, ces amalgames de l'artiste, de l'œuvre et de l'univers inventé, qui permettent si naturellement et à si peu de frais d'exalter la singularité (chacun a ses productions sublimes pour dire symboliquement la qualité spéciale de son génie), peuvent aussi servir à apparenter, à établir des parallèles entre les génies : paradoxe, mais paradoxe modéré, car ces parallèles sont encore une façon d'accuser les contrastes. Rabelais vient après Dante, et il n'en faut pas plus pour donner lieu au tropisme analogique et antithétique hugolien de se manifester :

D'autres creusent sous le genre humain dépravé des cachots redoutables ; en fait de souterrain, ce grand Rabelais se contente de la cave. Cet univers qu'Alighieri mettait dans l'enfer, Rabelais le fait tenir dans une futaille. Son livre n'est pas autre chose. Les sept cercles de Dante bondent et enserrant cette tonne prodigieuse. Regardez le dedans de la futaille monstre ; vous les y revoyez. Dans Rabelais ils s'intitulent : Paresse, Orgueil, Envie, Avarice, Colère, Luxure, Gourmandise<sup>211</sup>.

Si les métaphores qui font l'éloge des génies sont synthétiques du côté du comparé – elles unifient, comme on l'a vu, des aspects divers de leur objet –, il y a d'autre part, dans les quatorze portraits du *William Shakespeare*, synthèse du côté du comparant. Car la singularité des génies se dit généralement non pas dans une mais dans plusieurs images empruntées aux

---

<sup>209</sup> *WS*, I, II, 2, §11, Massin XII, p. 184.

<sup>210</sup> Voir le chapitre 7 p. 394.

<sup>211</sup> *WS*, I, II, 2, §12, Massin XII, p. 186. Hugo aime à apparenter-opposer ses génies par ces déplacements / circulations de motif (pas toujours métaleptiques), il récidive au paragraphe sur Shakespeare (cas métaleptique) : « La tête de mort passe des mains de Dante dans les mains de Shakespeare ; Ugolin la ronge, Hamlet la questionne. Peut-être même dégage-t-elle un sens plus profond et un plus haut enseignement dans le second que dans le premier. Shakespeare la secoue et en fait tomber des étoiles » (*WS*, I, II, 2, §14, Massin XII, p. 188).

catégories que nous avons dites (métaphores naturelles, actives, mythiques). D'où le trait peut-être le plus marquant de la poétique de ces quatorze portraits : chacun est la constellation de quelques motifs métaphoriques, constellation qui dessine un visage rêvé, fantasmé de chaque génie, – *fantasmé* en un double sens : infidèle et reconstruit à force de sélection, d'omissions et de grossissements, de clichés, d'ignorance et d'imagination ; mais aussi, justement, imaginé, projeté dans des sensations, des visions, des fictions. Les motifs de ces constellations peuvent rester libres et indépendants les uns des autres : le lecteur retiendra ainsi du Juvénal hugolien un étoilement de quelques hiéroglyphes, – la flamme et l'incendie, la grêle des coups de fouet, comme on a vu plus haut, mais aussi le gypaète et le chat de Corinthe<sup>212</sup>. D'autres fois, Hugo semble avoir le souci d'ordonner les motifs dans une cohérence, de les fondre dans une unité. C'est le cas, on l'a vu plus haut, dans la strophe des « Mages » sur saint Paul, avec la double image du « luttteur redouté » et du « vaincu de l'éternité », – cohérence antithétique dont le paragraphe correspondant de *William Shakespeare* semble avoir perdu le souci. C'est le cas encore, peut-être, du paragraphe sur Lucrèce, avec cette association récurrente de l'eau et de l'ombre que nous avons constatée (et à l'ombre se rattachent les spectres auxquels Lucrèce « confine »). C'est le cas, enfin et surtout, du paragraphe sur Eschyle. Deux ensembles de métaphores sont utilisés pour dire la grandeur du tragique grec : les uns dessinent l'image naturelle de la montagne – « Eschyle n'a aucune des proportions connues. Il est rude, abrupt, excessif, incapable de pentes adoucies, presque féroce, avec une grâce à lui qui ressemble aux fleurs des lieux farouches<sup>213</sup> », il est encore « dur comme la roche, tumultueux comme l'écume, plein d'escarpements, de torrents et de précipices » – les autres sont des métaphores mythiques, plus ou moins métaleptiques : Eschyle est « moins hanté des nymphes que des euménides, du parti des Titans, parmi les

---

<sup>212</sup> La métaphore du gypaète sert à dire l'espèce de prédation, le caractère d'attaque violente de la poésie satirique : « Juvénal a au-dessus de l'empire romain l'énorme battement d'ailes du gypaète au-dessus du nid de reptiles. Il fond sur ce fourmillement, et les prend tous l'un après l'autre dans son bec terrible, depuis la vipère qui est empereur et s'appelle Néron jusqu'au ver de terre qui est mauvais poète et s'appelle Codrus » (*WS*, I, II, 2, §7, Massin XII, p. 178). Quant au chat de Corinthe, il est le symbole riche d'une *grâce* ancrée dans une *liberté* et qui n'est pas incompatible avec une certaine *agressivité* : « Sa grâce, tout indépendante, et figure vraie de la liberté, a des griffes ; elle apparaît tout à coup, égayant par on ne sait quelles souples et fières ondulations la majesté rectiligne de son hexamètre ; on croit voir le chat de Corinthe rôder sur le fronton du Parthénon » (*ibid.*, Massin XII, p. 178. Le chat de Corinthe symbole de la liberté avait fait sa première apparition dans *Les Misérables* : « Le chat [...] avait l'estime des républiques antiques ; il incarnait à leurs yeux la liberté, et, comme pour servir de pendant à la Minerve aptère du Pirée, il y avait sur la place publique de Corinthe le colosse de bronze d'un chat » (I, III, 5, Massin XI, p. 142) ; Guy Rosa, dans les notes de son édition de *William Shakespeare* en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo, dit « n'av[oir] pas trouvé la source, si elle existe, de ce chat » ([http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9e/Edition_annot%C3%A9e.htm), page consultée le 27 octobre 2020).

<sup>213</sup> *WS*, I, II, 2, §3, Massin XII, p. 174-175, pour cette citation et toutes celles du paragraphe sur Eschyle.

déesse choisissant les sombres, et souriant sinistrement aux gorgones », aussi n'est-on pas surpris de voir l'image de Méduse (l'une des gorgones, et les gorgones sont proches des Euménides, ces personnages eschyléens, par leur chevelure de serpent) utilisée pour dire « l'épouvante » qui règne chez Eschyle : « une méduse profonde s'y dessine vaguement derrière les figures qui se meuvent dans la lumière ». Mais Hugo refuse de laisser séparés ces deux ensembles de métaphores, il les fait coïncider dans l'image du géant-montagne. En effet le personnage qui dit l'essentiel de l'Eschyle hugolien, c'est Prométhée, le titan rebelle aux lois de Jupiter ; Hugo assimile donc volontiers le poète grec à l'un des titans (ou des géants, la distinction étant souvent abolie chez Hugo) qui se soulevèrent contre l'Olympe – Eschyle est « fils de la terre comme Othryx et Briarée et prêt à recommencer l'escalade contre le parvenu Jupiter ». Et comme la mythologie noue étroitement, voire assimile, ces titans ou géants aux montagnes<sup>214</sup>, la connexion de la métaphore naturelle et de la métaphore mythique est facile : « poète hécatonchire », Eschyle est « si géant que, par moments, on dirait qu'il devient montagne ». L'unification des différents motifs est, comme on le voit, remarquablement menée – et cependant elle n'est pas absolue. Une image des plus marquantes (une comparaison, certes) reste relativement indépendante du reste de la constellation : « Eschyle est magnifique et formidable ; comme si l'on voyait un froncement de sourcil au-dessus du soleil » – fiction qu'on peut seulement rapprocher de l'image de Méduse (convoquée à la phrase précédente), puisqu'elle reprend à sa façon le motif du regard pétrifiant d'épouvante, et aussi la mise en scène d'une vision dans le lointain de la diégèse (cf. « s'y dessine vaguement derrière les figures qui se meuvent dans la lumière »).

L'exaltation peut recourir à des ressources métaphoriques diverses, dans l'ordre thématique comme du formel, et qui ne lui sont nullement réservées : personnifications, métaphores naturelles, métaphores fabuleuses, etc. Elle combine souvent la métaphore proprement dite avec d'autres procédés stylistiques ou opérations littéraires : métonymie, apostrophe, intertextualité... La non-spécificité des ressources métaphoriques de l'éloge – comme du blâme, d'ailleurs – fait qu'une fois de plus, dans ce chapitre, nous avons retrouvé ou rencontré par avance des objets qui relèvent d'autres chapitres : le constat d'une fabulation libre est une anticipation sur notre chapitre 12 ; le repérage du phénomène de parallèle-rééquilibrage, une anticipation sur notre chapitre 13 ; l'étude des cas d'intertextualité méta-

---

<sup>214</sup> Ils les soulèvent et les empilent, Pélion sur Ossa, pour escalader l'Olympe ; vaincus, ils sont enterrés sous des montagnes, et de là à les identifier étymologiquement aux montagnes, il n'y a qu'un pas ; Atlas, qui porte le ciel, est une montagne ; Prométhée, surtout, ce personnage d'Eschyle, est cloué sur le Caucase.

phorique, une anticipation sur notre chapitre 14. Ces ressources non spécifiques sont toutefois commandées, nous l'avons montré, par l'esprit de deux genres littéraires particuliers : l'hymne, lorsque les métaphores font émerger une *personne sacrée destinataire* de la parole exaltante ; l'épopée, lorsque les métaphores constituent les actions en *exploits*, les acteurs en *héros* et les événements en *aventure glorieuse*. Mais la réactivation de ces deux registres génériques est un moyen pour Hugo de repenser l'axiologie : d'arracher la grandeur à ses dépositaires traditionnels pour la restituer aux objets qui en sont dignes. Le sacré, célébré par l'hymne, n'est plus l'apanage des religions établies : il se découvre partout où l'Esprit, l'Idéal, se révèlent et se réalisent dans et par la matière. Quant à la gloire, célébrée par l'épopée, elle appartient à la bravoure, mais elle s'avère pauvre et même viciée lorsqu'elle est conquise dans le sang des combats ; elle brille de sa plus pure splendeur lorsqu'elle auréole les bienfaiteurs de l'humanité, et surtout ces héros spirituels, les génies. Ces deux *translations*, ces deux réactivations génériques, s'accomplissent dans tous les genres de notre corpus à peu près selon les mêmes modalités – en particulier, l'hymnique et l'épique ne sont pas en reste dans le pamphlet de 1852, grâce à ce livre V sur le parlementarisme, moment d'exaltation qui sert à renforcer le blâme (puisque le parlementarisme est une des victimes du coup d'État) – seul un certain degré de cristallisation hymnique semble plus fréquent en poésie qu'en prose.

## Chapitre 12. Au-delà de la modélisation : figuration, fabulation

Le chapitre 7 nous a permis de constater que la logique de la modélisation était difficile à maintenir dans toute sa rigueur, que les métaphores hugoliennes qui s’y efforçaient le plus ne s’y conformaient jamais parfaitement, et qu’on ne pouvait donc se contenter de cette lecture pour décrire le rôle des métaphores dans l’écriture de la pensée hugolienne. Nous voudrions dans ce chapitre aller au-delà de la modélisation : décrire à la fois les tendances qui libèrent la métaphore de cet usage rationnel, et les conséquences qui découlent de cette évasion pour l’écriture de la pensée. Concernant le deuxième point, deux types de réponse sont possibles.

**a)** On peut essayer d’apprécier tout le profit philosophique de cet au-delà de la modélisation : il y a là à la fois une réflexion à mener, difficile mais nécessaire, sur la valeur rationnelle de l’irrationnel, et un risque méthodologique, celui d’exagérer cette valeur à trop vouloir la démontrer. **b)** Il faudra donc aussi accepter le parasitage et la subversion que la métaphore finit par exercer sur l’écriture de la pensée, – ce qui n’est nullement une défaite pour l’étude littéraire, mais la découverte d’un phénomène passionnant : l’écriture de la pensée, ainsi travaillée de l’intérieur, devient autre chose, est happée par d’autres logiques d’écriture, la poésie, la fiction, le mythe.

### Dépasser le schématisme : approximation et figuration

La démarche de modélisation implique de choisir un comparant qui reflète en chacune de ses parties le comparé, de ne faire valoir les traits du comparant que comme autant de transcriptions exactes des traits du comparé : c’est ce qu’on pourrait appeler le schématisme. Mais la motivation de nombreuses métaphores, et donc leur fonction dans l’écriture de la pensée hugolienne, débordent le schématisme. Ces métaphores ont du *reste*, pourrait-on dire. Ainsi en est-il dans cette strophe de « *Dolor* », poème du livre VI des *Contemplations* :

Il n’est pas bon de faire,  
Vers la clarté qui luit au centre de la sphère,  
À travers les cieux transparents,  
Voler l’affront, les cris, le rire et la satire,  
Et que le chandelier à sept branches attire  
Tous ces noirs phalènes errants<sup>1</sup>.

Cette image peut sembler modélisatrice parce qu’elle décrit un fait A (les blasphèmes visent

---

<sup>1</sup> *LC*, VI, 17, Massin IX, p. 345.

Dieu) sous l'aspect d'un phénomène naturel B (les phalènes vont à la flamme du chandelier) qui non seulement reproduit la structure de A dans un plan matériel et spatial, mais qui porte en soi un mécanisme causal, une explication de cette structure, de ce mouvement convergent. L'un des éléments de A (Dieu) se trouve posséder deux analogies bien distinctes avec B (*lumière et foyer d'attraction*) ce qui en apparence rend la modélisation convaincante. Mais si l'on déporte l'attention du Dieu lumière aux blasphèmes phalènes, on découvre un important point faible de cette modélisation : les phalènes sont des êtres vivants qui vont d'eux-mêmes à la flamme, alors que les blasphèmes sont des réalités mortes et beaucoup moins substantielles, de simples actions émises par un sujet vivant. D'autres images du livre VI des *Contemplations* sont des modélisations beaucoup plus convaincantes du blasphème, – toutes les images du projectile, comme celle-ci, de « Pleurs dans la nuit » : « La vie est un caillou que le sage ramasse / Pour lapider le ciel<sup>2</sup> ». L'image des phalènes et du chandelier illustre l'écart que Hugo garde le plus souvent avec la démarche modélisatrice : il accepte le caractère nécessairement approximatif et déformateur de la métaphore. Il l'accepte pour deux raisons : **a)** le profit de signification que peut comporter l'image inexacte, – cette raison nous ramène du côté de la modélisation, d'une modélisation qui s'assume imparfaite – en l'occurrence, le phalène est la figure d'une visée absurde, inintelligente, comme celle du blasphème pour Hugo ; on pourrait aussi (en prenant le risque d'une interprétation que rien ne corrobore dans le contexte immédiat) y voir une figure du désir, donc une façon de déceler au fond du blasphème même une soif de Dieu qui s'ignore, **b)** l'attrait sensible et imaginaire de l'image : ici Hugo a *aussi* imposé la métaphore inexacte parce qu'elle était séduisante, – très précise dans sa complexité, très visuelle, tirant un bel objet (le chandelier à sept branches) d'une surdétermination (à partir du moment où l'astre était choisi comme image de Dieu – « la clarté qui luit au centre de la sphère » – Hugo a choisi implicitement une constellation qu'il affectionne, le septentrion, d'où les sept branches du chandelier ; on reviendra plus loin sur le phénomène de la surdétermination), et exploitant un petit fait marquant du monde naturel qui fait méditer l'homme.

Nombre de métaphores relèvent ainsi d'un parti pris de *figuration*, par opposition à la démarche de modélisation : un choix de transcrire l'objet de la pensée dans une représentation dont prime la valeur sensible et imaginaire, au mépris d'une schématisation entièrement

---

<sup>2</sup> *LC*, VI, 6, XIV, *Massin IX*, p. 321.

exacte<sup>3</sup>. Ce choix détermine une *poétisation* de la pensée, s'il est vrai que le libre exercice de l'imagination définit la poésie. On peut dire aussi que la pensée devient *lyrique*, parce que l'image inexacte est souvent choisie pour sa résonance émotive – qui est encore une façon de dire quelque chose de l'objet – et parce que les images ouvrent la pensée au spectacle du monde, mettent en rapport la pensée et l'expérience sensible du monde. Ce monde, ce n'est pas seulement la nature vierge, c'est aussi l'univers humain, et souvent l'interface où la nature et l'humain se rencontrent, comme dans l'image des phalènes et du chandelier. Poétisation et lyrification de la pensée ne sont nullement le privilège de la poésie philosophique ; elles sont une caractéristique essentielle de la prose philosophique hugolienne. Considérons par exemple ce passage des *Misérables* :

Qu'une société s'abîme au vent qui se déchaîne sur les hommes, cela s'est vu plus d'une fois ; l'histoire est pleine de naufrages de peuples et d'empires ; mœurs, lois, religions, un beau jour, cet inconnu, l'ouragan, passe et emporte tout cela. Les civilisations de l'Inde, de la Chaldée, de la Perse, de l'Assyrie, de l'Égypte, ont disparu l'une après l'autre. Pourquoi ? nous l'ignorons. Quelles sont les causes de ces désastres ? nous ne le savons pas. Ces sociétés auraient-elles pu être sauvées ? y a-t-il de leur faute ? se sont-elles obstinées dans quelque vice fatal qui les a perdues ? quelle quantité de suicide y a-t-il dans ces morts terribles d'une nation et d'une race ? Questions sans réponse. L'ombre couvre ces civilisations condamnées. Elles faisaient eau puisqu'elles s'engloutissent ; nous n'avons rien de plus à dire ; et c'est avec une sorte d'effarement que nous regardons, au fond de cette mer qu'on appelle le passé, derrière ces vagues colossales, les siècles, sombrer ces immenses navires, Babylone, Ninive, Tarse, Thèbes, Rome, sous le souffle effrayant qui sort de toutes les bouches des ténèbres<sup>4</sup>.

On a ici un spectacle de la nature et un drame du rapport entre la nature et l'homme dont Hugo poète lyrique s'était déjà saisi depuis longtemps (ne pensons qu'à « *Oceano Nox* », dans *Les Rayons et les Ombres*, 1840). La métaphore du naufrage des civilisations s'inscrit dans une imagerie très traditionnelle (l'assimilation de l'État à un navire bien ou mal gouverné remonte à Platon<sup>5</sup> au moins) mais sa mise en œuvre par Hugo montre bien que ce qui la

---

<sup>3</sup> Dans l'opposition entre modélisation et figuration se retrouve en partie l'opposition décrite par Tzvetan Todorov entre l'allégorie et le symbole chez Goethe : « dans l'allégorie, la face signifiante est traversée instantanément en vue de la connaissance de ce qui est signifié ; tandis que dans le symbole, elle garde sa valeur propre, son opacité » (*Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 237 ; cité par Judith Wulf, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 143-144 ; J. Wulf dépasse cette opposition parce que le symbole comme l'allégorie relèvent de ce qu'elle appelle « une logique représentative », mais pour ma part je m'en tiens à cette « logique représentative »). *Opacité* est un mot que j'utiliserai bientôt (voir p. 707). Goethe écrit que « l'allégorie transforme le phénomène en concept, le concept en image [...] ». La symbolique transforme le phénomène en idée, l'idée en image » (cité par Todorov, *op. cit.*, p. 242) : quant à moi, je ne retiendrais pas la distinction entre concept et idée, je dirais que la modélisation transforme l'image en concept et la figuration le concept en image. Ce que j'appelle figuration vérifie encore ce qu'écrit J. Wulf du langage littéraire en général : « "Paroles d'énigme" [*L'Homme qui rit* (1869), I, II, 4, Massin XIV, p. 82], la littérature fonctionne comme un hiéroglyphe, forme qui signifie tout en masquant, plus proche du concret d'un dessin que de l'abstraction d'un symbole » (*Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 101).

<sup>4</sup> *LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 710.

<sup>5</sup> Au livre VI de *La République*, 488a – 489a.

motive, au-delà du stéréotype et de l'exactitude modélisatrice, c'est la représentation sensible qu'elle implique, évoquée avec intensité descriptive et donnée pour une authentique vision (« nous regardons, au fond de cette mer qu'on appelle le passé, derrière ces vagues colossales, les siècles, sombrer ces immenses navires »), c'est l'émotion dont elle est porteuse (explicitée dans l'image même : « avec une sorte d'effarement », « effrayant » ; les images marines chez Hugo sont en général des images sinistres), c'est enfin le potentiel imaginaire et l'élan vers le mythique : Hugo rêve sur le mystère des causes de ces naufrages, et cette méditation sur le mystère finit par se traduire dans une écriture fabuleuse, empreinte de terreur sacrée, puisque « le vent qui se déchaîne sur les hommes », puis « cet inconnu, l'ouragan », deviennent « le souffle effrayant qui sort de toutes les bouches des ténèbres » (sur l'hybridation des motifs, ici *bouche + ténèbres*, voir plus loin dans ce chapitre).

Ce que nous avons appelé le *reste* de l'image, cette part de la figure qui déborde la schématisation de l'objet, vient aussi tout simplement du caractère approximatif de toute métaphore. Quelle que soit l'étendue de l'analogie qui existe entre eux, le comparé et le comparant restent des choses de natures différentes ; la modélisation est un effort pour approximer au plus près, qui n'est pas toujours aussi soutenu. La métaphore peut être approximative par défaut et par excès. Elle l'est *par défaut* si l'on considère tous les traits du comparé qui ne trouvent pas de correspondance du côté du comparant. Certaines métaphores sont figuratives par un parti pris de défaut. Ainsi, lorsque Hugo demande, à propos du pâtre de « *Magnitudo Parvi* », « Que lui fait le temps, cette brume ? / L'espace, cette illusion<sup>6</sup> ? », le temps ne devient une brume que parce qu'il est envisagé sous un seul rapport : son caractère d'« illusion », le même qui est ensuite littéralement nommé à propos de l'espace dans le second vers. En l'occurrence, la figuration est habile car elle donne au temps un aspect parfaitement inattendu, elle le rend méconnaissable, le lecteur accepte d'autant plus facilement d'y voir une illusion. Plus généralement, les métaphores qui décrivent non pas une chose, mais un rapport entre plusieurs choses peuvent se retrouver avec une assise motivationnelle très étroite : ce rapport seul qu'elles décrivent. C'est le cas lorsque le pâtre de « *Magnitudo Parvi* » fait l'objet de ce vers : « Fruit tombé de l'arbre hasard<sup>7</sup> », ou de cette autre caractérisation : « cet anachorète / De la caverne Vérité<sup>8</sup> ». Le hasard et la vérité ont ici

---

<sup>6</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 211.

<sup>7</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 201.

<sup>8</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 210.

des raisons si infimes d'être respectivement un arbre et une caverne, que la figuration en devient provocatrice. En même temps, la métaphore est approximative *par excès* si l'on considère tous les traits du comparant qui ne correspondent à rien du côté du comparé. Le défaut a toujours pour contrepartie un excès (la réciproque ne paraît pas vraie) et c'est l'*excès* qui constitue le plus substantiel du *reste* d'une image. La métaphore vérifie alors ce qu'écrit Judith Wulf : « [Hugo] cherche à brouiller le rapport d'analogie qui devrait s'établir entre les termes<sup>9</sup> ».

L'excès de la métaphore sera d'autant plus inévitable et massif que le comparé sera une réalité abstraite, un concept d'un haut niveau de généralité, dépouillé de toute détermination sensible à force de subsumer largement les individus. En associant à ce concept une image sensible, quelque motivée qu'elle soit, on produit nécessairement une figuration d'une certaine opacité. Il existe ainsi chez Hugo toute une série de métaphores qui imagent, fabulent et lyrissent la métaphysique. Elles sont nombreuses dans *Les Contemplations* mais on les trouve aussi en prose, dans des passages des *Misérables* ou de *William Shakespeare*. Ce sont souvent des métaphores naturelles, avec certains motifs récurrents. Ce vers de « *Magnitudo Parvi* », « L'abîme semble fou sous l'ouragan de l'être<sup>10</sup> », trouve comme un écho dans ce passage de *William Shakespeare*, qui affirme que la fécondité de l'univers (*alias* de Dieu) en choses et en êtres prodigieux est inépuisable :

Si cette pâle multitude de vivants, en présence de l'inconnu, a à s'étonner et à s'effrayer de quelque chose, ce n'est pas de voir sécher la sève génératrice et les naissances se stériliser, c'est, ô Dieu, du déchaînement éternel des prodiges. L'ouragan des miracles souffle perpétuellement. Jour et nuit les phénomènes en tumulte surgissent autour de nous de toutes parts, et, ce qui n'est pas la moindre merveille, sans troubler la majestueuse tranquillité de l'Être. Ce tumulte, c'est l'harmonie<sup>11</sup>.

On retrouve le motif de l'ouragan, avec un écart par rapport au comparé (donc une poéticité ?) plus grand dans la prose que dans le poème, puisque le vers de « *Magnitudo Parvi* » s'inscrit dans une description du cosmos, des choses matérielles en continuelle formation, agitation puis disparition, ce qui n'est pas très loin d'une tempête (d'où la quasi-littéralité du vers suivant : « Quelle tempête autour de l'astre radieux ! »), tandis que dans l'essai de 1864 les « miracles » dont Hugo évoque l'ouragan sont aussi bien les prodiges spirituels que les prodiges matériels. Les motifs des grandes forces et des violences naturelles permettent de figurer cette énergie abstraite – et d'ailleurs mystérieuse – dont Hugo proclame l'éternelle

---

<sup>9</sup> *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 145.

<sup>10</sup> *LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 199.

<sup>11</sup> *WS*, I, v, 2, Massin XII, p. 227.

circulation universelle : dès le paragraphe suivant du même passage de *William Shakespeare*, on lit encore : « Les énormes ondes concentriques de la vie universelle sont sans bords<sup>12</sup> », tandis que le narrateur des *Misérables* demande, dans la digression de philosophie naturelle qui suit la description du jardin de la rue Plumet : « qui donc connaît les flux et les reflux réciproques de l'infiniment grand et de l'infiniment petit, le retentissement des causes dans les précipices de l'être, et les avalanches de la création<sup>13</sup> ? » Là où le motif de la tempête était assez topique, avec l'image des précipices et des avalanches, Hugo réussit à proposer une figuration originale, et fascinante, grâce au début de filage et à une imagination spatiale, qui invente un lieu (voir sur cela plus loin, p. 724-727). Les mêmes images de forces et d'éléments naturels figurent parfois non plus la plénitude, mais au contraire ce qu'il y a de léger, de vide dans le débordement de l'être : ainsi dans ces deux vers, cette fois de la troisième section de « *Magnitudo Parvi* », qui disent l'indifférence du pâtre à l'égard de la surface des phénomènes : « Que lui fait l'éternelle écume / De l'océan Création<sup>14</sup> ? » Ou bien ces images disent ce qu'il y a de destructeur dans l'énergie vitale, ce qu'il y a de dissolution nécessaire dans la création perpétuelle : dans « *Magnitudo Parvi* », une strophe avant le vers sur « l'ouragan de l'être », Hugo écrit à propos des vivants qu'il imagine sur d'autres planètes : « Tous ces êtres, comme nous-même, / S'en vont en pâles tourbillons ; / La création mêle et sème / Leur cendre à de nouveaux sillons<sup>15</sup> ». Ici se manifeste une autre famille d'images naturelles, celle des images végétales, pour figurer de nouveau l'élan vital : ici « les sillons », et dans le passage de *William Shakespeare* cité ci-dessus, Hugo parlait de « la sève génératrice ».

Les images naturelles n'ont évidemment pas le monopole de la figuration et de la poétisation du métaphysique. Elles sont intéressantes parce qu'elles témoignent d'une sorte de naturalisme total, cohérent avec le refus par Hugo du mot *surnaturalisme*<sup>16</sup> : le niveau du mystère, du surgissement de l'être et des prodiges reste homogène avec la nature telle que nous la connaissons. Mais d'autres motifs sont empruntés au monde des faits et des choses humaines. C'est par exemple, dans « *Magnitudo Parvi* », la belle représentation architecturale et religieuse de cette strophe, au sujet du pâtre : « Lui, ce berger, ce passant frêle, / Ce pauvre

---

<sup>12</sup> *WS*, I, v, 2, Massin XII, p. 227.

<sup>13</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 637.

<sup>14</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 211.

<sup>15</sup> *LC*, III, 30, II, Massin IX, p. 199.

<sup>16</sup> Voir au chapitre 4 les n. 38 et 14, où nous rappelons les analyses d'Yves Gohin (*Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes, 1968).

gardeur de bétail / Que la cathédrale éternelle / Abrite sous son noir portail<sup>17</sup> », où l'on notera la gratuité du détail descriptif (« la cathédrale éternelle » a « un noir portail »). Ou bien c'est, dans le même poème à propos du même personnage, cette image musicale : « Il entend le clairon du ciel, / Et l'universelle fanfare / Dans le silence universel<sup>18</sup> », qui emprunte sans doute à deux traditions : celle, issue de l'ancienne philosophie grecque, qui assimile l'ordre du monde à une harmonie musicale (pythagorisme), et celle, biblique, apocalyptique, qui fait rêver des clairons aux bouches des êtres célestes.

Toutes ces métaphores que nous venons de citer, celles de la prose comme celles de la poésie, restent très rapides ; mais il en existe d'autres qui sont beaucoup plus développées et où s'affirme d'autant plus nettement le parti pris de *figuration* de la métaphysique. Nous présenterons ici deux exemples des *Contemplations* qui sont emblématiques des recherches d'une poésie philosophique et métaphysique auxquelles se livre ce recueil, et en particulier son livre VI ; mais on ne saurait affirmer pour autant que cette écriture figurative de la pensée abstraite soit une singularité de ce recueil, ni même qu'elle soit plus propre à la poésie qu'à la prose, comme le montrent d'autres passages de notre étude. L'image métaphysique se développe sur un dizain entier dans cette strophe des « Mages », qui évoque lesdits mages :

Ce sont les têtes fécondées  
Vers qui monte et croît pas à pas  
L'océan confus des idées,  
Flux que la foule ne voit pas,  
Mer de tous les infinis pleine,  
Que Dieu suit, que la nuit amène,  
Qui remplit l'homme de clarté,  
Jette aux rochers l'écume amère,  
Et lave les pieds nus d'Homère  
Avec un flot d'éternité<sup>19</sup> !

« Les idées » dont il s'agit ici sont irréductibles à une réalité psychologique, puisqu'elles sont en rapport étroit avec « tous les infinis », avec l'« éternité », avec Dieu lui-même : ce sont bien des entités d'un secteur ontologique supérieur du monde – le plan de ce que Hugo appelle l'idéal – un peu comme les idées platoniciennes. Précisément, l'utilisation d'une image extérieure et matérielle comme celle de l'océan induit, en l'absence de plus ample et littérale théorisation au sein du poème, une conception substantielle de ces « idées ». Toutefois, il serait déplacé d'accorder à cette métaphore une trop grande valeur modélisatrice. L'océan est une masse de matière énorme, obéissant à son propre mouvement, ce qui dit sans

---

<sup>17</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 207.

<sup>18</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 205.

<sup>19</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 355.

doute quelque chose des idées ; mais c'est surtout pour Hugo un spectacle émouvant, sublime, obsédant, et la valeur de l'image est aussi certainement dans *l'écart* entre le niveau de réalité de l'idéal (immatériel, peu déterminé, peu représentable) et cette chose de la nature, si sensible et impressionnante. Ainsi, avec la notation de mouvement initiale (« monte et croît pas à pas »), Hugo cherche peut-être davantage à faire valoir le *reste* de l'image (ces marées qui sont un des attributs fascinants de l'océan) qu'à schématiser quelque chose de son objet. Le développement métaphorique, en articulant plusieurs déterminations du comparé, a surtout pour effet d'épaissir la représentation sensible dans sa partielle opacité : les substantifs qui disent l'onde marine sont multipliés, l'existence visuelle du comparant est soulignée (de façon paradoxale : « que la foule ne voit pas » signifie que certains privilégiés voient, eux, le flux), détaillée (dans « *de tous les infinis pleine* », l'adjectif choisi pour relier les isotopies est éminemment matériel ; « que Dieu *suit* » porte une représentation spatiale ; « qui remplit l'homme de clarté » est visuel grâce à l'hybridation d'une autre image, celle de la lumière), et renforcée par des indications de pure description du comparant (« Jette aux rochers l'écume amère » ; l'ambivalent « que la nuit amène » ; et cette insertion d'un personnage singulier dans ce qui devient un tableau et une scène : « lave les pieds nus d'Homère / Avec un flot d'éternité »). Ce qui se construit ainsi, ce n'est plus une description du comparé structurée (organisée, clarifiée, interprétée) par le schéma du comparant, conformément à la démarche rationnelle de modélisation, mais la fusion d'un concept avec une image qui excède de beaucoup ce concept : cette fusion *procède de* et *s'adresse à* l'imagination sensible et fabuleuse. Plusieurs cas étudiés au chapitre 7, plusieurs entreprises de modélisation naturelle, se trouvaient déjà happées par cette tendance (voir par exemple p. 384 ou p. 395).

Un exemple plus considérable encore, exemple-limite par son ampleur, se trouve à la dernière section de « Pleurs dans la nuit » : c'est cette grande métaphore filée de l'arbre Éternité que nous avons à peine effleurée au chapitre 7 pour illustrer la différence entre développement, filage analytique et filage synthétique. « Pleurs dans la nuit » est un long poème – seize sections de longueurs diverses, une centaine de sizains – dont le principe essentiel est, comme nous le redirons plus loin, le flux méditatif des visions ; mais ces visions durent rarement plus d'une strophe ; l'ouverture de la dernière section se distingue du reste du poème – marque et privilège du *finale*, de la conclusion – par le filage d'une métaphore sur cinq strophes (presque la moitié de la section, qui comporte douze strophes), la construction d'une vaste allégorie fabuleuse et visionnaire :

L'arbre Éternité vit sans faite et sans racines.  
Ses branches sont partout, proches du ver, voisines

Du grand astre doré ;  
L'espace voit sans fin croître la branche Nombre,  
Et la branche Destin, végétation sombre,  
Emplit l'homme effaré.

Nous la sentons ramper et grandir sous nos crânes,  
Lier Deutz à Judas, Nemrod à Schinderhannes,  
Tordre ses mille nœuds,  
Et, passants pénétrés de fibres éternelles,  
Tremblants, nous la voyons croiser dans nos prunelles  
Ses fils vertigineux<sup>20</sup>.

Cette assimilation de l'éternité à un arbre est un cas emblématique de figuration d'une réalité métaphysique, et même mystérieuse, dans un motif qui a du *reste* à revendre. L'arbre représente bien l'éternité comme être de *continuité* et de *ramification* : il s'agit de décrire quelque chose qui n'a pas de limite – du coup l'arbre est d'emblée rendu surnaturel, fabuleux, il est « sans fâite et sans racines » – et qui participe à toute réalité, matérielle / naturelle (la « branche Nombre » à travers « l'espace ») comme humaine / existentielle (la « branche Destin » à travers « l'homme »). C'est directement par l'image que Hugo donne un contenu à sa notion, l'éternité – un contenu qui va bien au-delà du sens le plus simple et le plus traditionnel du terme (*ce qui dure toujours*, ou *ce qui est hors du temps*) et qu'il n'est pas évident d'extraire de l'image : ici l'éternité semble être l'ordre du monde, fixé dès l'origine, intangible, s'imposant aux existences humaines puisqu'il prend la forme du destin – lois de la nature enchaînant leurs effets prévisibles et implacables ? lois aveugles, ou traduction d'une volonté divine ? L'interprétation est d'autant plus hasardeuse que cette vision ne traduit au fond qu'un ressenti humain qui passe dans la méditation du poète (l'expérience de l'ombre et de l'incertain à laquelle le livre VI des *Contemplations* prête voix), et non une position doctrinale. Quoi qu'il en soit, l'arbre a aussi du *reste* : image naturelle, végétale<sup>21</sup>, d'arabesques capricieuses (et non déploiement géométrique d'un quadrillage de l'éternité), vision commune et fascinante comme celle de la mer, dont la gratuité visuelle a sa place ici,

---

<sup>20</sup> *LC*, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 322.

<sup>21</sup> L'arbre est un être *organique, vivant et croissant*. On peut se demander si Hugo a voulu par *cet aspect-là aussi* du comparant décrire quelque chose de ce qu'il appelle l'éternité : une unité dynamique orientée vers un but. Si oui, cela diminue d'autant ce que nous appelons ici le reste de l'image : la métaphore de l'arbre se rapproche alors d'une modélisation de type scientifique. (Cela ne veut pas dire que le motif n'a pas été choisi *aussi* pour sa force imaginaire, sa fascination archétypale. Et la suite de notre analyse montre que l'image ressortit à la figuration – vs la modélisation – par son visuel et son fabuleux.) De façon générale, c'est l'une des difficultés de notre étude que l'appréciation exacte de la rationalité des métaphores hugoliennes (c'est-à-dire la quantité de traits du comparé que Hugo a consciemment voulu transcrire dans le comparant) : on court le risque de la surestimer comme de la sous-estimer. Quoi qu'il en soit, il faut reconnaître qu'un des effets, une des propriétés de l'écriture métaphorique de la pensée, est de créer des foyers d'interrogation interprétative, qui suscitent chez le lecteur des constructions herméneutiques, plus ou moins englobantes, plus ou moins étayables par le contexte proche ou large de l'œuvre hugolienne. Mais jusqu'à quel point pouvons-nous ici nous permettre d'entrer dans cette démarche herméneutique rapidement incertaine et proliférante ?

dans des notations descriptives (« Ses branches sont partout, proches du ver, voisines / Du grand astre doré », « végétation sombre », et la métaphore est plusieurs fois *marquée comme vision* : « l'espace voit sans fin grandir... », « nous la voyons croiser dans nos prunelles... ») et des notations de sensation (« Nous la *sentons ramper et grandir sous nos crânes*, [...] / *Tordre ses mille nœuds* » : il est très rare que l'image hugolienne s'impose ainsi dans des sensations non visuelles, et aussi *physiques*) ; vision imprégnée d'une émotion, d'une angoisse ; image d'un goût mythologique aussi, reprenant l'archétype de l'Arbre-Monde<sup>22</sup>. En convoquant des personnages mythiques et historiques précis, Hugo fait vraiment de sa métaphore un tableau et une scène : ce sont les exemplaires de la catégorie générale des criminels, au deuxième vers de la deuxième strophe, mais aussi, dans les deux strophes suivantes, les membres d'une tout autre catégorie, celle des philosophes :

Et nous apercevons, dans le plus noir de l'arbre,  
 Les Hobbes contemplant avec des yeux de marbre,  
 Les Kant aux larges fronts ;  
 Leur cognée à la main, le pied sur les problèmes,  
 Immobiles ; la mort a fait des spectres blêmes  
 De tous ces bûcherons.

Ils sont là, stupéfaits et chacun sur sa branche.  
 L'un se redresse, et l'autre, épouvanté, se penche.  
 L'un voulut, l'autre osa.  
 Tous se sont arrêtés en voyant le mystère.  
 Zénon rêve tourné vers Pyrrhon, et Voltaire  
 Regarde Spinosa<sup>23</sup>.

Cette extension de l'image est de nouveau marquée comme vision (« nous apercevons »), la métaphore est donc explicitement la description d'un tableau ; le rôle métaphorique des philosophes se manifeste d'abord dans des indices aperçus (« leur cognée à la main, le pied sur les problèmes ») avant d'être nommé (« tous ces bûcherons ») ; le contenu de l'image est d'autant plus visuel que les philosophes sont figés dans des attitudes que le poète détaille, ils composent un groupe de statues, à la lettre semble-t-il, puisque les Hobbes ont « des yeux de marbre ». Le motif ajouté est complexe, composite, et il montre combien on est loin d'une démarche modélisatrice. Le motif-cœur, celui du bûcheron, est comme nous l'avons indiqué

---

<sup>22</sup> « [Dans les cultures anciennes] l'arbre était souvent considéré comme l'axe du monde autour duquel s'assemble le cosmos – ainsi le frêne *Yggdrasil* chez les Germains du Nord ou encore l'arbre sacré *Ceiba* ou *Yaxché* des Mayas du Yucatan, qui pousse au centre du monde et porte les couches du Ciel (dans chacune des quatre régions du monde se trouve un arbre coloré de la même espèce qui soutient le firmament). On trouve la même idée avec l'arbre *Kien-mou* des Chinois qui touche par ses branches et ses racines, les unissant par son tronc, aux cieux et aux sources souterraines où se tapit la mort » (article « Arbre », *Encyclopédie des symboles*, Michel Cazenave (dir.), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche. La Pochothèque. Encyclopédies d'aujourd'hui », 1996, p. 42-43).

<sup>23</sup> *LC*, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 322.

au chapitre 7 un filage synthétique ; ce qui importe ici surtout, c'est qu'il ne se rattache pas au motif de l'arbre par une liaison naturelle ou logique – le bûcheron et l'arbre n'ont donc pas entre eux l'unité d'un phénomène qui pourrait servir de modèle ; leur association relève d'un imaginaire, façonné par les habitudes de la vie humaine. Et il est peu probable que le rapport entre le bûcheron et l'arbre corresponde par une analogie stricte au rapport entre le philosophe et l'éternité. L'image, bien sûr, dit tout de même quelque chose de ce rapport : le bûcheron vaut comme figure d'une action humaine conquérante, dominatrice sur la nature ; de même les philosophes ont voulu conquérir la connaissance du mystère, qui les a mis en échec. On rapprochera donc cette métaphore d'une autre image du début du même poème, celle de l'armée humaine montant à l'assaut du temps et refoulée par le bouclier de l'éternité, que nous étudierons plus loin. Mais ici le motif n'est pas militaire, il appartient au monde du travail humain. Ces philosophes bûcherons sont les frères des mineurs du chapitre III, VII, 1 des *Misérables* et des pionniers de « Les Génies appartenant au peuple » : l'image est motivée par ce lyrisme et cet épique du labeur dont on a déjà constaté la présence chez Hugo<sup>24</sup>, – sauf qu'ici l'exaltation qui coule dans cette veine thématique se glace de sentiments sinistres : vanité de l'entreprise philosophique – le bûcheron devient figure d'*hybris*, c'est d'ailleurs un sens traditionnel de ce motif<sup>25</sup> – et terreur sacrée devant le mystère. Sur le motif du bûcheron se greffe en effet d'autres motifs qui composent toute une fiction fabuleuse, un mythe dont l'histoire nous serait racontée dans son résultat : le motif de la pétrification, qui trouve évidemment des échos dans les mythologies héritées (on pense au regard des gorgones), et dont la mise en œuvre ici passe par un sous-motif lui-même surnaturel, celui des « spectres blêmes ». Cette entrée dans la fiction fabuleuse se prolonge dans la cinquième strophe, qui opère une dernière extension du motif :

Qu'avez-vous donc trouvé, dites, chercheurs sublimes ?  
 Quels nids avez-vous vus, noirs comme des abîmes,  
 Sur ces rameaux noueux ?  
 Cachai-ils des essaims d'ailes sombres ou blanches ?  
 Dites, avez-vous fait envoler de ces branches  
 Quelque aigle monstrueux<sup>26</sup> ?

---

<sup>24</sup> Voir le chapitre 11 p. 636, 638, 640 et 684.

<sup>25</sup> Le bûcheron est celui qui porte atteinte aux bois sacrés, que ce soit dans *Les Métamorphoses* d'Ovide (Érysichthon, au chant VIII, ayant abattu des arbres consacrés à Cérès, est condamné par elle à une faim insatiable), dans la poésie de la Renaissance qui hérite de cette mythologie antique (« Écoute, bûcheron, arrête un peu le bras », s'exclame Ronsard dans l'élégie « Contre les bûcherons de la forêt de Gastine ») ou dans l'écriture fabuleuse du romantisme (dans « La Reine des poissons », un conte que Nerval insère parmi les « Chansons et légendes du Valois » qui font suite à « Sylvie » dans *Les Filles du feu* (1854), Tord-Chêne et ses bûcherons cherchent à abattre le jeune roi des forêts).

<sup>26</sup> *LC*, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 322.

Le motif des nids et des oiseaux, comme celui des bûcherons, est ajouté à celui de l'arbre parce qu'il lui est associé dans l'imaginaire collectif. En revanche, cette extension a une singularité : tout contact avec un comparé précis est perdu, tout arrimage analogique à un objet décrit est aboli. S'autorisant de toute la figuration métaphorique qui précède, avec ses motivations multiples, Hugo se donne licence d'étendre l'image dans le vide, – de supposer qu'il doit bien y avoir des nids et des oiseaux puisqu'il y a un arbre, – de rêver l'aspect de ces nids (« noirs comme des abîmes ») et de ces oiseaux (« essaims d'ailes sombres ou blanches », « aigle monstrueux »), – de *poser la question* de leur existence (y en avait-il ?), ou même directement de leur essence (quels étaient-ils ?), en laissant au lecteur le soin de réfléchir à ce que ces motifs peuvent représenter du côté du comparé. Ainsi l'élan de la figuration vers la fabulation la plus gratuite permet de formuler une méditation interrogative, ce *qu'en est-il ?* que Hugo, dans le livre VI des *Contemplations*, adresse à l'obscurité du mystère.

Rien n'est plus favorable que cette obscurité du mystère au libre jeu de l'imagination métaphorique. Parler avec des images de l'inconnu radical, c'est sortir complètement de la démarche de modélisation : on ne saurait chercher à transcrire les traits du comparé dans le comparant, puisqu'on n'en connaît aucun. L'écrivain peut donc, doit donc, embrasser l'activité de figuration la plus souveraine et arbitraire, où triomphe sans réserve la loi de ses fascinations imaginaires. Ce triomphe même, et le visible affranchissement de tout souci motivationnel, disent par leur opacité tout ce que le mystère a d'impénétrable : l'image arbitraire devient le langage nécessairement négatif du mystère. Certaines métaphores des *Contemplations* obéissent manifestement à cette logique. Dans « Pleurs dans la nuit », le poète parle de l'au-delà – de ce qu'il y a derrière la mort, y a-t-il même quelque chose ? – comme d'un inconnu radical : il déclare, au sujet des porteurs du cercueil :

Ils le portent à l'ombre, au silence, à la terre ;  
 Ils le portent au calme obscur, à l'aube austère,  
 À la brume sans bords,  
 Au mystère qui tord ses anneaux sous des voiles,  
 Au serpent inconnu qui lèche les étoiles  
 Et qui baise les morts<sup>27</sup> !

Le mouvement de cette strophe est très beau et très intéressant. On voit les images qui décrivent la destination du mort passer de la littéralité (« l'ombre », « le silence », « la terre », « le calme obscur ») ou d'une grande transparence métaphorique (« l'aube austère », qui suppose qu'après la mort commence quelque chose de nouveau, puis « la brume sans bords »,

---

<sup>27</sup> *LC*, VI, 6, IV, Massin IX, p. 310.

qui revient à l'aveu d'ignorance) à la figuration la plus libre et la plus fantastique : « le mystère » lui-même, nom désormais avoué de cette destination inconnue, est assimilé à un immense serpent, dont la vision se précise progressivement – d'abord un état interactionniste de la métaphore (substantif littéral + relative épithète métaphorique), avec un groupe verbal (« tord ses anneaux ») qui donne à voir un corps sans expliciter encore l'identité de la créature, puis un état allégorique, *in absentia*, où l'image s'avoue entièrement. L'image est composite : autour du serpent, les voiles sont un résidu de motivation (ils disent le caractère *caché* du mystère) ; quant aux actions du serpent, « lécher les étoiles » et « baiser les morts », elles marquent le triomphe du merveilleux, de l'onirisme, d'un surréalisme avant l'heure (violation des possibles et des échelles de la nature, dissonance du motif dysphorique du serpent et du motif euphorique du baiser) – et en même temps elles ne sont pas tout à fait sans signification (autre résidu de motivation) : elles disent la grande connexion de toutes choses dans l'ordre mystérieux du réel, et elles maintiennent, dans le motif du baiser, l'espérance d'une douceur et d'un amour au cœur de cet ordre. Mais dans l'ensemble, toute cette image composite reste l'hiéroglyphe arbitraire et flamboyant du mystère. Plus loin dans le même poème, une autre figuration libre est donnée de l'au-delà inconnu, – moins flamboyante, préférant à l'audace de l'hypothèse le sentiment du secret : les morts disparaissent, dit Hugo, « Et l'on n'entend plus rien dans l'ombre inaccessible / Que le bruit sourd que fait dans le gouffre invisible / L'invisible forêt<sup>28</sup> ». Avec le motif de la forêt, Hugo cède à l'attrait imaginaire du lieu fabuleux, dont nous reparlerons. Le motif a un reste considérable (puisqu'on ne sait rien du mystère) mais il n'est pas sans résidu de motivation : la forêt est un lieu d'ombre et de dissimulation. Surtout, l'intérêt et la beauté de l'image tiennent à sa mise en œuvre *sensible quoique non visuelle*. Deux fois l'adjectif « invisible » est répété, – avec un chiasme et un jeu rythmique magnifique : « invisible » rime avec « inaccessible » qui a un sens voisin, il y a parallélisme syntaxique, métrique et sémantique entre « dans l'ombre inaccessible » et « dans le gouffre invisible », et scansion de toute la demi-strophe par la même alliance d'un son et d'un sens (fin des deux vers longs, puis début du vers court), – scansion d'une proposition longue et sinueuse où l'attendu n'arrive justement qu'au vers court. Or cette forêt enfin nommée, cette forêt dont la vision se refuse, est tout de même et d'abord évoquée à travers une sensation, plus respectueuse du mystère que celles de la vue : ce « bruit sourd », ce peu de chose concédé à la connaissance poétique, sur une image qui n'est elle-même qu'une figuration provisoire et échangeable de l'inconnaissable.

---

<sup>28</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 320.

La stricte logique de la modélisation est souvent rompue par un phénomène très précis qu'on a déjà pu observer, la surdétermination métaphorique : le système des motivations analogiques se trouve parasité par une motivation d'un autre ordre, souvent littérale. C'est le cas par exemple dans ces vers d'« Écrit en 1846 » :

Oh ! l'heure vient toujours ! Des flots sourds au loin roulent.  
À travers les rumeurs, les cadavres, les deuils,  
L'écume, et les sommets qui deviennent écueils,  
Les siècles devant eux poussent, désespérées,  
Les Révolutions, monstrueuses marées,  
Océans faits des pleurs de tout le genre humain<sup>29</sup>.

Parmi les correspondances analogiques qui fondent cette image des marées (violence et destruction ; submersion, envahissement de l'espace par le flot, qui dit l'abolition d'un ordre ancien et le triomphe d'un pouvoir nouveau ; caractère inéluctable du phénomène naturel comme du fait historique, etc.) se distingue une coïncidence matérielle : les marées sont de l'eau salée comme les pleurs très réels que versent les misérables, aussi Hugo introduit-il ces pleurs, cet élément littéral et métonymique, comme la matière dont sont faites les marées révolutionnaires. Cela lui permet, comme nous l'avons vu au chapitre 9 (p. 552), d'expliquer et d'excuser la Révolution ; mais du coup, l'élément littéral apporte un surcroît de motivation (*toutes les larmes des misérables réunies feraient un océan, il est donc d'autant plus légitime de voir dans les révolutions des marées, elles sont les marées de cet océan-là*) qui n'est pas sur le même plan que le reste de la motivation, – la métaphore est surdéterminée. Cette intrusion acceptable de la littéralité dans l'image est une sophistication d'une grande beauté, qui existe déjà un peu plus haut dans l'image (sans surdétermination en ce point) : les marées révolutionnaires viennent « à travers les rumeurs, les cadavres, les deuils », tous éléments littéraux des révolutions, joliment mis en énumération avec des éléments stricts de l'image (« l'écume, et les sommets qui deviennent écueils »). Il y a là une modalité d'hybridation des motifs métaphoriques qui est cousine de celle que nous étudierons plus loin (p. 727-733) et qui a la même productivité fabuleuse : avec ces marées de larmes, on s'évade en pleine fiction mythique. On trouve une surdétermination suivant le même schéma dans « Halte en marchant », à la fin du livre I des *Contemplations* : le poète affirme que « le deuil sacre les saints, les sages, les génies », et il ajoute une image qui naturalise cette affirmation : « La tremblante auréole éclôt aux gémonies, / Et sur ce vil marais flotte, lueur du ciel, / Du cloaque de sang feu follet éternel<sup>30</sup> ». Ici à nouveau, un élément littéral, métonymique du martyr, devient la

---

<sup>29</sup> LC, V, 3, IV, Massin IX, p. 255.

<sup>30</sup> LC, I, 29, Massin IX, p. 112.

matière, la substance de la chose qui sert d'image ; que le sang puisse réellement former un marais, cela apporte une sorte de crédit supplémentaire à la métaphore de la sainteté feu follet. Celle-ci subit une deuxième surdétermination : dans l'imagination de Hugo les gémonies communiquent avec la *maxima cloaca*<sup>31</sup>, elles sont un commencement sanglant de l'égout de Rome, donc un « cloaque de sang », et il y a ressemblance matérielle entre un égout et un marais. La métaphore naît de la rencontre entre cet élan du cloaque au marais et, d'autre part, une représentation métaphorique stéréotypée – la sainteté comme lueur, l'auréole, qui ressemble matériellement à un feu follet : troisième surdétermination. En même temps, nous avons vu au chapitre 7 (p. 371) ce que cette image avait de modélisateur (conjonction de deux authentiques motivations, comparant sophistiqué, phénomène naturel) : la surdétermination a beau enfreindre la logique stricte de la motivation analogique, Hugo n'hésite pas à la porter jusque dans des (simili-)modélisations, et à rendre ainsi la modélisation fantaisiste et fabuleuse. Citons encore cette strophe de « *Magnitudo Parvi* » qui décrit le vêtement du pâtre : « Son vêtement dans ces décombres, / C'est un sac de cendre et de deuil, / Linceul troué par les clous sombres / De la misère, ce cercueil<sup>32</sup> » : la misère devient métaphoriquement un cercueil parce qu'elle présente des analogies avec la mort (isolement, possibilités de vie limitées, souffrance), et l'image du vêtement linceul redouble cette assimilation, – mais le motif de cet objet précis, le cercueil, est en outre surdéterminé par un élément littéral, les trous du vêtement, en rapport indirect avec le cercueil via le sous-motif des clous du cercueil, que Hugo aime à convoquer pour des filages ou des acrobaties de ce genre<sup>33</sup>. Dans les deux

---

<sup>31</sup> Les gémonies, dans la Rome impériale, étaient un escalier sur les marches duquel les corps des suppliciés étaient exposés avant d'être jetés dans le Tibre. On ne sait précisément où il se trouvait – probablement au-dessous d'une prison, au pied du Capitole. Il ne semble pas y avoir de contiguïté traditionnelle ni avérée entre cet escalier et la *maxima cloaca*, ce canal dont le trajet sinueux traverse le forum romain avant d'aboutir au Tibre. Mais pour Hugo, ces deux espaces communiquent, voire se confondent – peut-être parce que les cadavres des gémonies étaient ensuite jetés dans le Tibre ? On lit dans la section-poème de la Première Série de *La Légende des siècles* consacrée à la « Décadence de Rome » : « Le porc Vitellius roulait aux gémonies. / Escalier des grandeurs et des ignominies, / Baigne effrayant des morts, pilori des néants, / Saignant, fumant, infect, ce charnier de géants / Semblait fait pour pourrir le squelette du monde / [...] Le noir gouffre cloaque au fond ouvrait son arche » (*LSI*, II (poème unique), Massin X, p. 458). Et dans le livre des *Misérables* consacré à l'égout de Paris, Hugo écrit : « L'histoire des hommes se reflète dans l'histoire des cloaques. Les gémonies racontaient Rome » (V, II, 2, Massin XI, p. 876), et encore plus loin : « Rome laissait encore quelque poésie à son cloaque et l'appelait Gémonies » (V, II, 3, Massin XI, p. 878).

<sup>32</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 202.

<sup>33</sup> Cf. cette phrase des « Fleurs », que nous avons étudiée au chapitre 6 p. 294, à propos des prostituées : « Toutes les joies sont attachées à leur destinée avec des clous de cercueil » (4, Massin XII, p. 78) ; cf. cette strophe d'« *Horror* » : « Nous demandons, vivants douteux qu'un linceul couvre, / Si le profond tombeau qui devant nous s'entr'ouvre, / Abîme, espoir, asile, écueil, / N'est pas le firmament plein d'étoiles sans nombre, / Et si tous les clous d'or qu'on voit au ciel dans l'ombre / Ne sont pas les clous du cercueil ? » (*LC*, VI, 16, II, Massin IX, p. 342 ; il y a ici *projection métaphorique* du cercueil pour mettre en *vis-à-vis analogique* la tombe et le ciel : voir sur ces notions le chapitre 13 p. 767) ; cf. encore cette strophe d'« Océan » (poème-section de la dernière série de *La Légende des siècles* (1883) mais écrit en 1854) dans laquelle les clous doublent d'une analogie acrobatique

exemples précédents, l'élément littéral était introduit dans l'image avec le statut logique de cause matérielle, il l'est ici avec le statut d'effet : tous les emplacements d'une configuration-image peuvent accueillir ces intrusions littérales.

L'élément qui exerce la surdétermination peut très bien ne pas être littéral, – la surdétermination, par exemple, peut s'exercer d'un motif métaphorique sur un autre. Considérons ce passage des « Fleurs » où Hugo écrit, méditant le cas de la prostituée fiancée à un détenu qu'elle ne connaît pas : « Elle voit à son doigt un anneau fait de l'or mystérieux des songes<sup>34</sup> ». L'anneau n'est pas littéralement actualisé, mais métonymique d'une situation, le mariage, qui est ici une métaphore quasi littérale. « Elle voit à son doigt un anneau » est donc métaphorique, et ce premier motif surdétermine une métaphore supplémentaire, – car il reste à dire le caractère chimérique de ce quasi-mariage : Hugo invente de passer par le matériau de l'anneau métaphorique, qu'il imagine « fait de l'or mystérieux des songes ». Que les songes *soient* de l'or, ou *aient* de l'or, est une image à laquelle on peut trouver une motivation analogique (le rêve se nourrit de nos désirs, de ce qui nous est *précieux*) mais qui ici paraît d'abord dictée, surdéterminée, par une image première. À nouveau l'effet est fabuleux – on rêve sur cette substance digne des mythes, l'or des songes – et l'adjectif « mystérieux » contribue à cet effet, comme ailleurs d'autres adjectifs qui sont des touches de la palette mythographique hugolienne (voir *infra*, p. 720 sqq.). Plus loin dans « Les Fleurs », Hugo écrit, au sujet des turpitudes des bas-fonds sociaux :

Sont-ce seulement des crimes, des débauches, des vices, des attentats, des sacrilèges, des guets-apens, des vols, des meurtres, des perversités ? non. Ce sont des souffrances. Cette plaie qui rit, c'est horrible. Ces hommes sont des malheureux, ces femmes sont des désespérées, leur joie est la surface hideuse de la désolation, ces monstres sont des malades<sup>35</sup>.

L'image de la plaie qui rit est un cas exemplaire de surdétermination entre deux motifs métaphoriques. Le motif de la plaie est motivé par une analogie avec l'objet de la métaphore (souffrance et pathologie morales) mais aussi par une tout autre ressemblance, visuelle, celle qui existe entre une plaie et une bouche (ressemblance enregistrée par la langue, puisqu'on parle des *lèvres* d'une plaie) : cette ressemblance justifie l'hybridation de deux motifs, la plaie et le rire, dans laquelle Hugo symbolise le mélange de la joie et de la souffrance. Cette hybridation, une fois encore, donne un résultat surnaturel, d'un merveilleux macabre,

---

(sans métaphore) l'antithèse entre deux faits, où éclate la faiblesse humaine : « Ces quatre planches mal jointes [le navire] / Se déchireront aux pointes / Du moindre écueil. / L'homme au front triste, aux mains blanches, / Ne sait clouer que les planches / De son cercueil » (*LS3*, XXII (poème unique), I, Massin IX, p. 680).

<sup>34</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 80.

<sup>35</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86.

épouvantable, et l'appréciation « c'est horrible » paraît d'autant mieux fondée qu'elle suit cette reconsidération imagée de l'objet. L'image surdéterminée de la plaie bouche revient plusieurs fois dans l'œuvre de Hugo, parfois pour baiser<sup>36</sup>, parfois pour parler, comme on en verra plus loin un exemple. Au-delà de cette image précise, il est fréquent que la métaphore hugolienne soit surdéterminée par une ressemblance entre deux motifs couplés, qui tantôt fusionnent ou se changent l'un en l'autre (ainsi dans *William Shakespeare* les deux verges, celle de Moïse et celle du Christ, symboles de l'utile tendre et de l'utile indigné en littérature : « Moïse passe à Jésus la verge, et, après avoir fait jaillir l'eau du rocher, cette verge auguste, la même, chasse du sanctuaire les vendeurs<sup>37</sup> »), tantôt au contraire se font antithèse.

Ce principe de la ressemblance, du parallèle avec plus ou moins d'opposition, commande encore d'autres cas de surdétermination littérale à nouveau, mais un peu différente de celle que nous avons étudiée plus haut : ce n'est plus un élément littéral du *comparé* qui détermine le comparant et y fait intrusion, mais un élément du *contexte* littéral du comparé qui dicte le choix de l'image par effet de miroir. Considérons par exemple cette strophe de « *Magnitudo Parvi* » qui évoque le pâtre : « Il est là, l'âme aux cieux ravie, / Et, près d'un branchage enflammé, / Pense, lui-même par la vie / Tison à demi consumé<sup>38</sup> ». Le feu de bois, cette chose actualisée dans l'univers référentiel du poème, fournit tout de suite l'image adéquate pour dire une réalité morale, l'effet de la vie sur le pâtre, – comme par une chance heureuse, ou comme si la réalité était régie par une logique des correspondances. Ce phénomène de duplication qui installe, à côté ou en face de la chose littérale, son reflet métaphorique, n'est pas seulement dans « *Magnitudo Parvi* » une beauté locale et ponctuelle, il participe à tout un mouvement de déplacement qui va du feu au pâtre, et que nous examinerons ailleurs – en fait, toutes les fois qu'il y a surdétermination contextuelle, Hugo accomplit un geste intellectuel particulier, de déplacement métaphorique, que nous étudierons parmi d'autres gestes voisins au chapitre 13.

---

<sup>36</sup> Dans « Charles Vacquerie », le poème IV, 17 des *Contemplations*, adressé au mari de Léopoldine, Hugo écrit : « Donner ses jours, son sang et ses illusions !... – / Jésus baise en pleurant ces saintes actions / Avec les lèvres de ses plaies » (Massin IX, p. 244).

<sup>37</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280-281.

<sup>38</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 202.

## Les trois axes de la mythographie

Au fur et à mesure que la métaphore échappe à la modélisation et bascule dans la figuration plus ou moins libre, l'écriture de la pensée se fait *mythographie*. On examine ici en détail les trois modalités de cette mythographie – trois modalités de ce que nous avons appelé l'opacification, de ce qu'on pourrait encore appeler la solidification des métaphores : de trois façons différentes, quoique généralement complémentaires, l'image tend à s'autonomiser, à secouer sa subordination à l'égard du comparé, au lieu d'être seulement ce calque transparent qui, dans la démarche de modélisation pure, structure par surimpression la représentation de l'objet. De trois façons différentes, l'image tend à s'imposer au lecteur pour elle-même, allant parfois jusqu'à l'*actualisation* fictionnelle, c'est-à-dire que le comparant se donne pour une réalité dénotée référentiellement par le discours. Fabulation, vision, action, tels seront les trois grands axes, où ressurgit à des niveaux divers le principe de la fiction.

### L'invention fabuleuse

L'image hugolienne peut tendre à s'autonomiser – à valoir dans l'esprit du lecteur pour l'intérêt seul de son comparant, indépendamment de ce qu'elle décrit d'un comparé – parce qu'elle est un lieu d'invention fabuleuse. Hugo ne se contente pas des comparants qu'il trouve dans la nature, il crée des représentations empreintes de surnaturel, de merveilleux, des fictions fascinantes qui retiennent l'attention pour elles-mêmes. Ainsi, l'écriture de la pensée récupère l'une des attributions les plus anciennes et les plus traditionnelles de la poésie. Penser le monde aboutit à le rêver, – parfois à l'initiative et pour le bénéfice de la raison, qui trouve ainsi des modèles que la réalité ne lui offrait pas, – mais surtout pour la plus grande satisfaction de la pulsion chimérique, théorisée par Hugo dans « *Promontorium Somnii* ».

Cette tendance à la solidification fabuleuse des métaphores tient à des raisons thématiques et à des raisons plus formelles.

D'abord, le choix des motifs est très souvent orienté chez Hugo par un attrait du mythe. Nous étudierons au chapitre 14 son utilisation métaphorique des mythes que lui a légués la tradition littéraire ; mais ce qui nous intéresse ici est la facilité avec laquelle il invente du mythique, des images dans le goût des mythologies et cependant originales. Il revient à Pierre Albouy d'avoir mis en lumière cette propension hugolienne, suivant des intuitions de Charles

Renouvier<sup>39</sup> ; nous ne ferons ici que compléter ces travaux fondateurs. Nous avons déjà rencontré au chapitre 9 (p. 554) ce passage de *William Shakespeare* dans lequel Hugo explique et justifie la Révolution :

En présence du passé monstrueux, lançant toutes les foudres, exhalant tous les miasmes, soufflant toutes les ténèbres, allongeant toutes les griffes, horrible et terrible, le progrès, contraint aux mêmes armes, a eu brusquement cent bras, cent têtes, cent langues de flamme, cent rugissements. Le bien s'est fait hydre. C'est ce qu'on nomme la Révolution<sup>40</sup>.

Avant de retrouver l'image de l'hydre, qui est un mythe hérité, Hugo a d'abord un premier moment descriptif, plein d'énergie, de démesure, d'éclats et de fracas. Ayant à forger une image de combat, il s'est orienté vers un imaginaire bien particulier, celui du monstrueux, des êtres chaotiques, hybrides et gigantesques qui se déchaînent dans le passé des mythologies. Le monstre Révolution, plus qu'à l'hydre, ressemble à Typhon ou Typhée tel qu'il est décrit par exemple dans la *Théogonie* d'Hésiode<sup>41</sup>. Figurer la Révolution comme la lutte d'un Typhon contre un autre, c'est évidemment un geste mythographique significatif : le combat du Progrès contre le passé devient ainsi le combat de deux grandes entités primordiales, de deux grands principes métaphysiques, – quelque chose d'analogue à ce triomphe de l'Ordre sur le Chaos qu'on a l'habitude de lire dans le mythe du combat contre Typhon. La Révolution devient un événement fondateur dans une métaphysique mythique de l'histoire. Tout cela passe, non par

---

<sup>39</sup> « Quatre ans après la mort du poète, laissant à d'autres la polémique partisane et la célébration du culte hugolien, Charles Renouvier démontrait [...] la nature mythologique de “la méthode poétique de Victor Hugo” [*note d'Albouy* : Dans une série d'articles publiés dans *La Critique philosophique*, de 1889, complétés et réunis en volume, sous le titre : *Victor Hugo – Le Poète*, en 1893. Dans *Victor Hugo – Le Philosophe*, Renouvier étudiait, un peu plus tard, les doctrines du “songeur”]. La “révolution” romantique a consisté, disait-il, à donner à l'imagination la place souveraine réservée, jusqu'alors, à la raison. Or, l'imagination est, par excellence, une “faculté mythologique” : “L'imagination appliquée à la poésie, c'est le génie de la mythologie, parce que la mythologie est la forme de construction du langage spontané et primitif, qui personnifie d'abord les objets de la pensée..., et qui ensuite les accompagne de métamorphoses en métamorphoses”. Hugo a su rendre à la personification et à la comparaison leurs pleins pouvoirs mythologiques. De la figure de style, il fait naître le mythe » (Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 11). La « mythologie verbale » (titre de la section II du chapitre I, 3, p. 144-158) est donc l'un des aspects de la « création mythologique » étudiée par Albouy chez Hugo : « La poésie hugolienne abonde en petits mythes de cette sorte, rapides, parfois à peine ébauchés, poudre d'or d'un langage à fonction spontanément mythologique » (p. 14).

<sup>40</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 305.

<sup>41</sup> « Il possédait des bras puissants, ce dieu farouche, et des pieds ignorant la fatigue ; de ses épaules sortaient cent têtes d'affreux serpents, de dragons effroyables, dardant leur langue ténébreuse ; dans leurs prunelles, sous les sourcils du front monstrueux, brillait une flamme ; [et la flamme brûlait dans les yeux de toutes ces têtes ;] il y avait une voix dans chacune des têtes terribles qui lançaient toutes sortes d'indicibles paroles : soit des mots que les dieux comprennent, soit au contraire le superbe mugissement du taureau indomptable, soit le rugissement du lion rempli d'insolence, soit un genre d'aboiement, merveilleux vacarme, soit un sifflement, dont résonnent les monts et les cimes » (Hésiode, *Théogonie*, v. 823-835, trad. Philippe Brunet, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classiques », 1999, p. 56-57). Le monstre Révolution a cent têtes lui aussi, et en outre, ce que n'a pas Typhée, cent bras comme les hécatonchires (d'autres acteurs de la *Théogonie* d'Hésiode, qui ont par ailleurs cinquante têtes) ; Hugo comme Hésiode insiste sur les langues (mais chez Hugo elles sont de feu, alors que chez Hésiode la flamme est dans les yeux) et sur le rugissement.

la métaphorisation explicite du mythe de Typhon, mais par une écriture qui, instruite à l'école de la mythologie classique, fabule en liberté<sup>42</sup> : une écriture qui construit elle-même les deux monstres, apportant séparément les parties corporelles, – accumulant, pour le « passé monstrueux », ces quatre groupes-participes parallèles où le retour de l'adjectif *tout* et la diversité poétique des armes évoquées suggèrent un être aux contours indistincts mais à la puissance terrifiante. Nous en avons déjà rencontré un portrait semblable dans un passage d'« Écrit en 1846 » (« Le passé [...] / Use à tout ressaisir ses ongles noirs, fait rage ; / Il gonfle son vieux flot, souffle son vieil orage, / Vomit sa vieille nuit<sup>43</sup> ») ; mais ce passage mêlait la dérision à l'effroi, tandis qu'ici l'effroi seul subsiste. C'est surtout avec ce monstre, indéterminé et participant de plusieurs forces naturelles, que la fabulation hugolienne est la plus originale ; elle recourt à une technique sur laquelle nous reviendrons plus loin, l'hybridation des motifs métaphoriques (les ténèbres, image de l'ignorance et du mal, se greffent sur le motif du monstre, devenant substance qu'un monstre peut souffler, comme se greffent aussi les motifs de la foudre et des miasmes). De même, dans quelques vers des « Mages », Hugo évoque l'image d'un monstre de son invention : « Lucrèce, pour franchir les âges, / Crée un poème dont l'œil luit, / Et donne à ce monstre sonore / Toutes les ailes de l'aurore, / Toutes les griffes de la nuit<sup>44</sup> ». Si le poème de Lucrèce revêt une apparence aussi inattendue, c'est peut-être parce qu'il s'inscrit de la même façon que la Révolution dans cette mythologie de l'histoire qu'écrit Hugo, comme une entité belliqueuse, portant la guerre contre les puissances obscurantistes ; mais cela n'est pas explicite, le poète parle seulement de « franchir les âges ». On reconnaîtra en tout cas que l'analogie du poème au monstre est moins immédiate que celle entre le monstre et la Révolution – il y a bien eu, littéralement, luttes et violence dans les années qui ont suivi 1789. L'image du monstre poème a ainsi plus de gratuité, moins de transparence motivationnelle, pourrait-on dire, et du coup une opacité fictionnelle, une actualisation fabuleuse plus grande. Comme dans le passage de *William Shakespeare*, Hugo construit lui-même un monstre original, apportant, dans le même geste que celui qu'il prête à Lucrèce, les parties corporelles les unes après les autres ; faisant déjà cet usage hyperbolique et poétique de l'adjectif *tout* ; et surtout, hybridant les motifs, ceux du corps monstrueux et

---

<sup>42</sup> Pour le monstre Révolution, vu sa proximité avec le Typhée d'Hésiode, on n'est pas loin d'une métaphore mythique anonyme (voir sur cela le chapitre 14 p. 845-846) ; mais pour le monstre du passé, il y a bien fabulation libre et originale.

<sup>43</sup> *LC*, V, 3, v, Massin IX, p. 256. Voir l'étude de ce passage au chapitre 10 p. 610-611. L'Ouragan des « Mages » est encore un monstre du même genre, et un frère très proche de Typhon, si l'on songe qu'un typhon n'est rien d'autre qu'un ouragan (voir sur ce passage des « Mages » le chapitre 5 p. 269-270).

<sup>44</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 355.

ceux de l'ombre et de la lumière : les ailes sont à l'aurore et les griffes à la nuit parce que l'essor spirituel se rattache au pôle de l'idéal et la violence au pôle de la matière et du mal, – logique symbolique imparable, et en même temps fascination imaginaire garantie. Citons encore ces vers du même poème dans lesquels les strophes écrites par les génies prennent elles aussi une forme fabuleuse :

Et toutes ces strophes ensemble  
Chantent l'être et montent à Dieu ;  
L'une adore et luit, l'autre tremble ;  
Toutes sont les griffons de feu ;  
Toutes sont le cri des abîmes,  
L'appel d'en bas, la voix des cimes,  
Le frisson de notre lambeau,  
L'hymne instinctif ou volontaire,  
L'explication du mystère  
Et l'ouverture du tombeau<sup>45</sup> !

Le motif du griffon est emprunté à un bestiaire traditionnel, il n'est pas le fruit de l'invention fabuleuse hugolienne et aurait davantage sa place dans notre chapitre 14 si Hugo ne le renouvelait pas comme il le fait, recourant de nouveau à cette technique, l'hybridation des images (*griffon + feu*), que nous étudierons plus loin pour elle-même. En outre, cette métaphore nous intéresse ici parce qu'elle a elle aussi une gratuité, une opacité fictionnelle, qui éclate par comparaison avec les vers suivants : « le cri des abîmes », « l'appel d'en bas », « la voix des cimes » sont des métaphores, mais très minces, sans rien qui complique la transparence de leur motivation ; tandis que les « griffons de feu », sans doute jaillissent du croisement de deux données antérieures (« monter à Dieu » et « luire »), mais l'écart du comparant au comparé reste saisissant : il y a du reste, quelque chose dans le choix audacieux de l'image qui résiste au décodage analytique. Ce quelque chose, c'est l'attrait du fabuleux : la métaphore devient occasion bonne à prendre pour susciter des représentations merveilleuses, des représentations qui valent pour elles-mêmes (actualisation fictionnelle), et non plus seulement pour la signification qu'elles portent.

Les métaphores que nous venons d'étudier ont une intensité fabuleuse particulière parce qu'elles rejoignent des représentations très précises qui appartiennent aux mythologies héritées : monstres, êtres et phénomènes merveilleux – nous en verrons d'autres exemples, comme cette image des génies marchant sur les eaux de l'abîme que nous étudierons p. 752-753. Selon les passages, l'originalité domine (le monstre-poème de Lucrèce) ou bien la parenté avec un précédent mythique. Parfois Hugo convoque nommément un bestiaire hérité

---

<sup>45</sup> *LC*, VI, 23, I, *Massin IX*, p. 358.

– parlant de griffon, ou d’ange pour exalter les génies, comme on l’a vu au chapitre 11 – et on est alors à la frontière de cette métaphorisation des mythes qui nous intéressera au chapitre 14. Mais le territoire que nous avons voulu délimiter ici, frontalier sans doute, est celui d’une écriture inventive qui *retrouve* les représentations des mythologies au lieu de les emprunter, ou qui les emprunte pour les *refondre* en des représentations neuves.

Au-delà de ces motifs fabuleux précis, on le sait, la logique même de presque toutes les métaphores rejoint en quelque sorte l’esprit de la mythologie. Pierre Albouy écrit, résumant des idées de Renouvier : « Avec Hugo, comme aux temps anciens, les figures de style engendrent les mythes ; la personnification redevient la mère des dieux, et la comparaison, la puissance qui produit les métamorphoses<sup>46</sup> ». Autrement dit, la mécanique métaphorique (formelle) suscite des représentations qui relèvent de deux schèmes fabuleux (thématiques) : la *métamorphose* (projection d’un comparé dans un comparant, perçue dans son dynamisme) et le *divin* (l’être double, le comparant en tant qu’il est une incarnation du comparé, et cela vaut aussi pour les métaphores qui ne sont pas des personnifications). En outre, la personnification a ceci de particulier qu’elle ne présente pas un être abstrait mais un animé singulier, un *personnage* (degré d’actualité fictionnelle supplémentaire) à qui Hugo prête des actions, une aventure, toute une petite *histoire* : nous reviendrons plus loin sur cet aspect.

L’autre particularité de la personnification est sa relative gratuité : il n’est pratiquement pas besoin de motivation pour personnifier une chose ou une notion ; il y a bien là une puissance d’opacité de la figure, une entrée dans la fiction pour elle-même et non pour la transparence, la modélisation, l’éclairage que cette fiction pourrait apporter. Comme Albouy étudie déjà beaucoup les personnifications, il nous a paru plus intéressant d’examiner ici un autre type d’assimilation qui nécessite aussi peu de motivation : la transformation en *lieu*. Là où la personnification crée gratuitement un personnage, certaines métaphores projettent des réalités immatérielles et abstraites dans un décor, un être singulier fictif en puissance d’histoire comme le personnage, et qui prend dans la conscience du lecteur la même épaisseur imaginaire. Le lieu est depuis les origines de la littérature occidentale un objet privilégié d’investissement imaginaire et poétique ; le romantisme en a renouvelé l’esthétique<sup>47</sup>. Le livre

---

<sup>46</sup> *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 144.

<sup>47</sup> Les grands textes aimés des romantiques proposaient, entre autres imaginations fascinantes, des lieux extraordinaires ou du moins doués d’une couleur et d’une force émotive marquées, que la littérature et la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle n’ont cessé d’évoquer : villes maudites de l’Ancien Testament, enfer de Dante ou de Milton, landes shakespeariennes, etc. Le romantisme a également noué la subjectivité au paysage (non qu’il ait été le premier à le faire) : sur ce point, voir Michel Collot, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.

VI des *Contemplations* propose quelques belles créations dans le genre lugubre, comme cette deuxième strophe de « Pleurs dans la nuit » :

Mon esprit, qui du doute a senti la piqûre,  
Habite, âpre songeur, la rêverie obscure  
Aux flots plombés et bleus,  
Lac hideux où l'horreur tord ses bras, pâle nymphe,  
Et qui fait boire une eau morte comme la lymphe  
Aux rochers scrofuleux<sup>48</sup>.

Il faut remarquer, en anticipant sur des développements ultérieurs, que la puissance de cette image tient à des notations descriptives – avant même d'être identifiée comme un lac, la « rêverie obscure » se voit attribuer des « flots plombés et bleus », autrement dit la vision précède l'explicitation de la métaphore – et aussi, et surtout, à l'hybridation des comparants, puisque à l'image traditionnellement euphorique du lac se combine une image dysphorique de corps malade : l'eau est « morte comme la lymphe », les rochers sont « scrofuleux ». Remarquons encore qu'on n'a pas affaire à un lieu pur et désert, mais à un lieu *avec personnage* : « l'horreur » se voit donner, dans cette allégorie de la « rêverie obscure », une place spéciale, elle est la « nymphe » de ce lieu – anticipant donc sur l'étude des métaphores intertextuelles, on constate que Hugo s'approprie la mythologie de façon inventive – et sa gestuelle expressive donne de l'animation, une vie qui convient à ce lieu sinistre. Plus loin dans le même poème, ce sont les athées dont l'âme devient paysage :

Sourds à l'hymne des bois, au sombre cri de l'orgue,  
Chacun d'eux est un champ plein de cendre, une morgue  
Où pendent des lambeaux,  
Un cimetière où l'œil des frémissants poètes  
Voit planer l'ironie et toutes ses chouettes,  
L'ombre et tous ses corbeaux<sup>49</sup>.

Des images proches se succèdent rapidement, la troisième se stabilise et se développe sur toute la deuxième demi-strophe ; elle s'actualise en vision parce que – procédé sur lequel nous reviendrons plus loin – elle est explicitement marquée comme telle et assignée à un sujet voyant (« l'œil des frémissants poètes »). Ici aussi le paysage est *avec personnage* : de sinistres oiseaux l'animent, figurations métaphoriques de l'ironie – on notera le raffinement magnifique de l'hendiadys, qui rend l'ironie à la fois distincte des chouettes et incarnée en elles, en une représentation éminemment fabuleuse – et cet autre raffinement, la mise sur le même plan par le parallélisme de deux réalités qui n'ont pas le même statut, l'ironie et

---

La métaphore-lieu hugolienne est le stade ultime de cette subjectivation du paysage : on n'a plus un lieu littéral qui s'accorde au sentiment du sujet : le sentiment ou l'idée deviennent lieux, tout simplement.

<sup>48</sup> *LC*, VI, 6, I, Massin IX, p. 308.

<sup>49</sup> *LC*, VI, 6, V, Massin IX, p. 310.

l'ombre, la deuxième étant un élément non psychologique mais visuel, lisible littéralement dans le paysage du cimetière, et en même temps dotée d'une signification métaphorique par l'allégorisme de ce paysage, et en outre représentée dans un rapport tout aussi fabuleux avec « ses corbeaux » que l'ironie avec « ses chouettes ».

On retrouve cet art suggestif, l'invention de lieux métaphoriques qui prennent l'épaisseur imaginaire de fictions actualisées, dans les strophes de « Plein ciel » à la fin de *La Légende des siècles*. Il ne s'agit plus alors de mettre en images l'âme du poète ou de ses semblables, mais l'histoire humaine, ses données essentielles, ses grandes forces, qui sont des forces morales. Hugo décrit le vol de l'aéroscape :

Derrière lui, pendant qu'il fuit vers la clarté,  
Dans l'antique noirceur de la Fatalité  
Des lueurs de l'enfer rougie,  
  
Dans ce brumeux chaos qui fut le monde ancien,  
Où l'Allah turc s'accoude au sphinx égyptien,  
Dans la séculaire géhenne,  
Dans la Gomorrhe infâme où flambe un lac fumant,  
Dans la forêt du mal qu'éclairent vaguement  
Les deux yeux fixes de la Haine,  
  
Tombent, sèchent, ainsi que des feuillages morts,  
Et s'en vont la douleur, le péché, le remords,  
La perversité lamentable,  
Tout l'ancien joug, de rêve et de crime forgé,  
Nemrod, Aaron, la guerre avec le préjugé,  
La boucherie avec l'étable<sup>50</sup> !

Ici à nouveau, l'imagination poétique fait se succéder rapidement plusieurs images avant d'en fixer une qui reçoit davantage de développement. Les deux premières images de lieu sont assez indéterminées (d'un vague qui est une beauté), faites de données purement visuelles (une « antique noirceur » « rougie » de « lueurs », puis un chaos « brumeux ») que précisent quelque peu des motifs mythiques : « l'enfer », « la géhenne », et ces divinités de religions différentes installées dans une coprésence symbolique, l'Allah turc accoude au sphinx égyptien. L'originalité est ici dans l'hybridation créatrice de ces motifs visuels et mythiques, mais non dans le choix de chacun d'eux. De même la troisième image de lieu proposée, qui n'a plus ni indétermination ni hybridation, exploite un mythe très topiquement symbolique du mal et de la damnation ; reste le pouvoir de suggestion visuelle, malgré la brièveté (un seul vers). La dernière image, celle qui fixe finalement le mouvement de l'imagination, se démarque quant à elle par l'originalité de son motif : se libérant de tout appui intertextuel, Hugo invente son propre lieu mythique et symbolique, « la forêt du mal », à partir d'un motif

---

<sup>50</sup> LS1, XIV, 2, Massin X, p. 655.

naturel à la fois simple et précis. Ce motif est fondé sur deux motivations. La première n'est pas évidente, mais le motif de la forêt est souvent synonyme chez Hugo de danger, d'embuscade<sup>51</sup>, et il semble bien que ce soit cette association d'idées qui détermine l'image ici ; elle explique aussi le motif à travers lequel la Haine est insérée *comme personnage* dans ce paysage : la menace embusquée dans les bois prend naturellement cette forme d'une paire d'yeux luisants dans l'obscurité des taillis, – en ce point la métaphore devient puissamment visuelle, et en même temps forte sur l'imagination du lecteur par son indétermination même, par son mystère, puisque de cette Haine personnifiée on ne connaît que les yeux (cf. plus loin « les ailes de la victoire »). La deuxième motivation vient de la sémantisation d'un détail de l'image, les feuilles de la forêt, avec l'assimilation *disparition des maux* → *chute des feuillages morts*. Le résultat a la solidité et la fascination d'un lieu de légende ou de cauchemar. Trois strophes plus loin, on trouve ce nouvel exemple, toujours de la même structure, un lieu avec personnage :

Les pestes, les forfaits, les cimiers fulgurants,  
S'effacent, et la route où marchaient les tyrans,  
    Bérial roi, Dagon ministre,  
Et l'épine, et la haie horrible du chemin  
Où l'homme, du vieux monde et du vieux vice humain,  
    Entend bêler le bouc sinistre<sup>52</sup>.

On constate enfin que la création de réalités fabuleuses est souvent l'effet d'une propension hugolienne à combiner ensemble des images différentes. Dans « Écrit en 1846 » le poète, qui raconte sa découverte du mal, déclare : « j'ai vu la nuit reine<sup>53</sup> » : la nuit est ici, sans doute, l'image de l'ignorance (ou plus généralement du mal) ; l'image de la royauté dit que cette ignorance est partout et qu'elle régit les faits humains ; ces deux métaphores,

---

<sup>51</sup> Dans *Napoléon le Petit* la parabole de la diligence (que nous avons étudiée au chapitre 8 p. 452-454) commence ainsi : « Un brigand arrête une diligence au coin d'un bois ». Plus haut dans le même pamphlet, Hugo affirme qu'on n'a plus rien à dire au « bandit du coin du bois » tant que Louis Bonaparte est impuni (I, 3, Massin VIII, p. 420). Au chapitre VII, 5 de *Napoléon le Petit* toujours, Hugo met en regard le crime (impuni) des magistrats qui ont prêté serment au prince-président et le crime (puni) d'un homme du peuple qui se fait brigand pour manger : « La société en a fait une bête brute, la faim en a fait une bête fauve. Il attend les passants au coin d'un bois et leur arrache leur bourse » (Massin VIII, p. 513). En fait, *au coin d'un bois* est le circonstant stéréotypé de l'attaque de brigand dans la langue du XIX<sup>e</sup> siècle ; Vallès écrit dans *L'Insurgé* (1886) : « Oui, j'aurais préféré attaquer au coin d'un bois que mendier au coin d'une borne » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1975, p. 107). Dans *William Shakespeare*, la forêt est toujours le lieu du mal, cette fois représenté par la bête fauve littérale : « Le loup est le fait de la forêt. Il est le fruit farouche de la solitude sans défense. Réunissez et groupez le silence, l'obscurité, la victoire facile, l'infatuation monstrueuse, la proie offerte de toutes parts, le meurtre en sécurité, la connivence de l'entourage, la faiblesse, le désarmement, l'abandon, l'isolement ; du point d'intersection de ces choses jaillit la fête féroce » (III, III, 2, Massin XII, p. 314).

<sup>52</sup> *LS1*, XIV, 2, Massin X, p. 656.

<sup>53</sup> *LC*, V, 3, IV, Massin IX, p. 254.

indépendantes mais combinées, engendrent une personnification d'un goût tout à fait mythologique, peu développée et pourtant impressionnante (en partie grâce à un effet de rythme : « nuit » et « reine » sont situés dans l'alexandrin de part et d'autre de la césure, et tous deux porteurs d'un accent tonique : « Hélas ! j'ai vu la nuit reine, et, de fers chargés, / Christ, Socrate, Jean Huss, Colomb »). De même, dans un passage des *Misérables* qui justifie les insurgés bâtisseurs de barricades, Hugo écrit :

On leur reproche d'élever, d'échafauder et d'entasser contre le fait social régnant un monceau de misères, de douleurs, d'iniquités, de griefs, de désespoirs, et d'arracher des bas-fonds des blocs de ténèbres pour s'y créneler et y combattre. On leur crie : Vous dépavez l'enfer ! Ils pourraient répondre : C'est pour cela que notre barricade est faite de bonnes intentions<sup>54</sup>.

Les barricades, dont il est question littéralement dans ce passage, deviennent le comparant d'une métaphore qui dit la façon dont l'insurrection tire sa force des problèmes sociaux (il est possible d'analyser comme métonymique la genèse de cette métaphore – les insurgés entassent contre *les défenseurs* du fait social régnant *des matériaux réels que font mouvoir l'énergie* du désespoir et de la colère – mais le résultat ne s'en lit pas moins comme une métaphore : complétant *échafauder*, *entasser* et *monceau*, les misères, douleurs, etc. sont assimilées aux matériaux d'une barricade). L'originalité de cette image, une matérialisation aussi précise et élaborée d'abstractions sociologiques et de faits psychologiques, sont déjà bien puissantes sur l'imagination ; mais, ce qui nous intéresse ici, les matériaux de cette barricade métaphorique deviennent des « blocs de ténèbres » : les ténèbres, ici, sont l'image de la négativité, celle des souffrances, celle de l'injustice, celle de la colère et de la haine. Ainsi deux métaphores indépendantes, celle des barricades et celle des ténèbres, se combinent pour engendrer un comparant merveilleux, sans existence dans notre univers, les « blocs de ténèbres ». La suite du développement apporte du soutien à cette création mythologique, en annexant habilement à la métaphore le proverbe *l'enfer est pavé de bonnes intentions* : entre cette représentation proverbiale, le pavé de l'enfer, et cette création hugolienne, le bloc de ténèbres, il y a identification plausible. De même encore, dans *William Shakespeare*, Hugo a au sujet des âmes de génie ces deux phrases magnifiques : « Il se détache par moments de ces âmes une vérité qui brille sur les questions où elle tombe. Telle de ces âmes ressemble à un astre qui égoutterait de la lumière<sup>55</sup> ». Une image originale et puissamment visuelle, *se détacher et tomber à la manière d'une goutte*, sert à transposer un simple rapport de causalité efficiente (le génie est cause de vérité) ; elle s'associe à une image sans originalité aucune,

---

<sup>54</sup> *LM*, V, 1, 20, Massin XI, p. 862.

<sup>55</sup> *WS*, I, v, 1, Massin XII, p. 226.

mais puissamment visuelle elle aussi, celle de la vérité comme lumière ; il en résulte, moyennant un peu d'élaboration, ce comparant fabuleux que Hugo présente au conditionnel, « un astre qui égoutterait de la lumière ». Cette propension hugolienne à combiner des images différentes est au fond, si l'on y réfléchit bien, une manifestation paradoxale de la démarche modélisatrice : c'est pour rendre compte du plus d'aspects possibles de son objet que Hugo crée ces métaphores composites ; du coup, le modèle proposé n'est plus celui d'un phénomène naturel, mais celui d'une réalité surnaturelle, inventée spécialement pour mieux décrire l'objet de la pensée, et en même temps suscitée par une imagination avide de merveille. D'ailleurs ce sont pas seulement des choses fabuleuses que Hugo invente ainsi, mais parfois des lois d'une nature parfaitement surnaturelle. On se souvient de ce passage des « Fleurs », déjà étudié, dans lequel Hugo commente le besoin d'idéal chez les êtres socialement et moralement dégradés : « Ce besoin de l'immatériel est le plus vivace de tous. Il faut du pain ; mais avant le pain, il faut l'idéal. On est voleur, on est fille publique ; raison de plus. Plus on boit l'ombre, plus on a soif d'aurore<sup>56</sup> ». Le couple *boire / avoir soif* transpose l'opposition entre ce que l'on reçoit de la vie et ce que l'on désire ; le couple *ombre / aurore* transpose l'opposition entre l'atrocité et l'idéalité ; en combinant ces deux images, Hugo construit la représentation de faits merveilleux – *boire l'ombre, avoir soif d'aurore* – qui ont une signification allégorique. Ces faits merveilleux sont régis par une loi, qui n'est au fond qu'une loi de psychologie morale travestie, mais qui sur le plan de l'image tire une grande plausibilité du couplage des deux oppositions : ainsi, de la composition des métaphores afin de mieux rendre compte de l'objet, jaillit l'esquisse d'un univers fabuleux. De même, dans *William Shakespeare*, la création d'une allégorie composite conduit Hugo à formuler une loi générale de métamorphose mythique : « La Révolution, c'est la France sublimée. Il s'est trouvé un jour que la France a été dans la fournaise, les fournaises à de certaines martyres guerrières font pousser des ailes, et de ces flammes cette géante est sortie archange<sup>57</sup> ». Pour annoncer et en même temps faire attendre la transformation sublime, pour donner de la progressivité à l'aventure merveilleuse et à la phrase un rythme ternaire, l'écrivain a inventé cette généralité abasourdissante sur les martyres guerrières dans la fournaise : ainsi l'ingéniosité, l'infinie ressource stylistique de Hugo, est encore occasion d'accroissement de la portée fabulatrice des métaphores. La fabulation ici, on l'a bien compris, n'a rien à voir avec l'utilisation du motif mythique de l'archange, ou plutôt elle est dans le tissage de cette image à

---

<sup>56</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

<sup>57</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 309.

d'autres images indépendantes (la martyre dans sa fournaise, la géante) : la mythographie hugolienne peut recourir aux mythologies héritées, mais c'est pour les refondre à son creuset.

Dans tous ces exemples, les images combinées étaient sur le même plan, au même niveau, mais il arrive aussi qu'une métaphore en contienne une autre à la puissance seconde, pourrait-on dire, avec le même résultat mythographique. Ainsi dans ce passage des « Fleurs » :

Aucune étude, répétons-le, n'égale en grandeur la contemplation des prodigieux précipices ouverts par le mal dans le genre humain. Qui rêve de les fermer doit oser les sonder. Vol, ignorance, prostitution, misère, autant de lieux de chute, autant d'hiatus vertigineux, autant d'horribles bouches sépulcrales où tombent, neige noire, des millions de vivants<sup>58</sup>.

Une première métaphore transforme en *chutes dans des précipices* les différentes formes du mal et du malheur auxquelles les misérables sont exposés : image visuelle, visionnaire même, encadrée par un discours qui fait explicitement de la pensée du mal une vision, une « contemplation » ; on retrouvera plus loin ce motif, puissant sur l'imagination hugolienne, de la chute des vivants dans le gouffre. Mais cette première image en contient d'autres : son comparant, la chute des misérables dans des précipices, est lui-même sujet en plusieurs points à des assimilations métaphoriques, une qui transforme les précipices en « hiatus vertigineux » et « bouches sépulcrales » (ici deux images s'accouplent sur le même plan, celle de la bouche et celle du tombeau), une autre qui transforme la chute des misérables en « neige noire » (ici aussi deux images s'accouplent sur le même plan, celle de la neige et celle de la noirceur). La plupart de ces motifs secondaires ont eux aussi une motivation visionnaire : la tombée de la neige est une vision hugolienne obsédante, appelée presque systématiquement par toute chute d'une multitude de points<sup>59</sup> ; ici en outre, la neige a pour elle sa froideur, qui est comme nous l'avons vu un ingrédient récurrent de la phénoménologie hugolienne du mal<sup>60</sup> ; et puisqu'il est question du mal, le motif va pouvoir prendre cette forme paradoxale que Hugo aime à lui donner : la neige sera noire<sup>61</sup>, – autre détermination à forte valeur visuelle. Le motif de la bouche, ou plutôt de la gueule engloutissante, prolonge celui du précipice par déformation

---

<sup>58</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 86.

<sup>59</sup> Voir par exemple ces vers de « *Magnitudo Parvi* » qui annoncent le moment où, après les vivants éphémères, le ciel immuable lui-même passera : « Car, un jour, il faudra que l'étoile aussi tombe, / L'étoile voit neiger les âmes dans la tombe, / L'âme verra neiger les astres dans les cieux ! » (LC, III, 30, II, Massin IX, p. 199).

<sup>60</sup> Voir le chapitre 9 p. 524-536 et en particulier, sur cette métaphore, p. 529-530.

<sup>61</sup> Voir encore dans « *Magnitudo Parvi* », à propos de la neige littérale, l'usage paradoxal du noir dans le motif métaphorique : « Quand sur notre terre, où se joue / Le blanc flocon flottant sans bruit, / La mort, spectre vierge, secoue / Ses ailes pâles dans la nuit ; // Quand, nous glaçant jusqu'aux vertèbres, / Nous jetant la neige en rêvant, / Ce sombre cygne des ténèbres / Laisse tomber sa plume au vent » (LC, III, 30, III, Massin IX, p. 208).

cauchemardesque. L'intéressant pour nous ici est le résultat d'une telle agrégation d'images : la représentation d'une zone de réalité surnaturelle où les choses participent de plusieurs natures, où l'inanimé s'anime, où l'animé se réifie ; la représentation d'un événement ayant à la fois la simplicité factuelle, le mystère, l'horreur gigantesque de certains mythes, et la protéiformité du rêve.

C'est encore le principe de la combinaison des motifs qui préside à toutes les métaphores-métamorphoses, dont nous avons étudié ici et là plusieurs exemples : dans « Réponse à un acte d'accusation », la perruque qui se change en crinière, le volant qui se change en oiseau<sup>62</sup>, ou dans « Les Fleurs » « le vautour [qui] se fait oiseau bleu<sup>63</sup> ». La métamorphose est un schème merveilleux traditionnel : il ne s'agit plus, comme dans les exemples précédents, de réalités hybrides entre plusieurs natures, mais de réalités glissant magiquement d'une nature à une autre (avec un processus qui est déjà une petite *histoire* : sur cela voir plus loin, p. 753 sqq.). La métaphore-métamorphose suppose un comparé assimilable à un devenir, et elle suppose surtout l'une de ces surdéterminations dont nous avons parlé plus haut, cette ressemblance entre deux comparants qui donnera à la transformation son *bien vu*, son humour et sa beauté.

On aura sans doute remarqué que la combinaison des images chez Hugo est souvent la combinaison d'une image avec l'opposition fondamentale de son univers : celle de l'ombre et de la lumière. Il faut bien avouer en effet que les choses de lumière ou de ténèbres, les aventures du jour et de la nuit, constituent la plus grande part de ce merveilleux par hybridation des métaphores. La lumière, dans la mythologie hugolienne<sup>64</sup>, est la *substance* (métaphore du matériau) de tout ce qui tient à l'esprit, de tout ce qui se rattache au vrai, au beau, au bien, au Progrès, – c'est-à-dire à l'idéal, puisque tel est le mot hugolien qui résume tout cela. L'ombre, au contraire, sera la substance de tout ce qui n'a pas encore été gagné par l'idéal. Le phénomène naturel de la lumière qui triomphe forcément des ténèbres (puisque ces dernières ne sont que son absence) rend compte de l'énergie conquérante de l'idéal, de sa fatale pénétration de toute chose. Mais en même temps, en matérialisant, souvent aussi en personnifiant les ténèbres, Hugo leur donne une capacité de résistance surnaturelle (donc

---

<sup>62</sup> Voir le chapitre 10 p. 608.

<sup>63</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77. Voir le chapitre 6 p. 329-330.

<sup>64</sup> Nous ne faisons ici que prolonger l'étude de Pierre Albouy, « Quelques observations sur la lumière dans l'œuvre de Victor Hugo » (1967, puis recueillie dans *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976), qui montre en outre que les choses sont plus compliquées que la petite synthèse que nous en donnons : il y a chez Hugo de la lumière mauvaise, de la lumière faite d'ombre (nous l'avons vu au chapitre 11 p. 656-660), et de l'ombre qui est de Dieu.

fabuleuse) à la pénétration de la lumière. Si l'esprit a des doigts, ces doigts sont de lumière : « c'est une volupté de manier ces hexamètres avec les doigts de lumière de l'esprit<sup>65</sup> », lit-on dans « Utilité du Beau » à propos des vers d'Horace. Si le progrès est une gerbe – par extension métaphorique de la notion de culture, et pour que la dernière domestication des forces de la nature fasse pendant au premier travail des champs – cette gerbe est de lumière : « La gerbe de blé précède et symbolise ce splendide épanouissement, la gerbe de lumière<sup>66</sup> », écrit Hugo dans « Les Fleurs ». Cette prose philosophique apporte en fait une contribution généreuse à la mythologie hugolienne de l'ombre et de la lumière. La métaphore médicale que nous avons vue au chapitre 7 utilisée pour dire la régénération morale possible des misérables, s'infléchit au bout de plusieurs phrases dans le sens du fabuleux : « Un voleur, une fille publique, ce sont des infirmes. L'un boîte de la probité, l'autre boîte de la pudeur. Un vice est une dartre. Ouvrez des hospices moraux, c'est-à-dire des écoles. Traitez ces maladies. Cautériser par la lumière, quelle admirable cure<sup>67</sup> ! » Mariée à l'image de la cautérisation, la lumière acquiert une puissance d'action matérielle, de guérison, qui sort de la nature. Réciproquement la lumière rend merveilleuse, « admirable » en effet, cette cautérisation d'un genre nouveau : elle la dépouille de ce qui la rendait traumatisante, l'usage du feu et la brûlure ; la métaphore rejoint ainsi tous ces passages de notre corpus dans lesquels Hugo refuse la flamme lorsque la lumière suffit<sup>68</sup>. À la suite de ces quelques phrases des « Fleurs », Hugo ajoute encore : « L'étude de la misère est donc nécessaire ; mais de même que, pour étudier le cadavre, il faut le désinfecter, pour étudier la misère, il faut la sublimer. / Une putréfaction s'idéalise si l'on voit l'âme à travers. La pénétration sacrée de la lumière sanctifie le bloc de ténèbres<sup>69</sup> ». Est ici fabuleuse, comme plus haut, cette matérialisation des ténèbres en un « bloc », ici bloc de chair putréfiée, que la lumière ne va pas dissiper (ce qui serait l'effet naturel de la lumière sur l'obscurité) mais transfigurer, pour utiliser le mot hugolien, qui par exception n'apparaît pas ici. Ce qui fait l'étendue, la richesse et la beauté de cette mythologie hugolienne, c'est la capacité de l'ombre et de la lumière à entrer dans les rôles les plus variés, à revêtir le masque des substances, des choses et des êtres les plus divers. Après

---

<sup>65</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 366.

<sup>66</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 91.

<sup>67</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

<sup>68</sup> Voir le chapitre 7 p. 363-364.

<sup>69</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

avoir été sœur pacifique du feu, apte à une cautérisation sans brûlure, la lumière devient liquide propre à une ablution générale, précipité d'en haut en un nouveau déluge :

Vingt années de bon enseignement gratuit et obligatoire, et tout sera dit, et l'aurore se sera levée. Plus de ces monstruosité que nous traînons ici, tout effarées et hideuses, devant ceux qui nous lisent. Les courbures de la conscience, ces courbures terribles, se redresseront. L'obscurité se dissipant, la noirceur s'effacera. Une inondation de vérité, voilà le salut. Il y a eu jadis, la géologie le démontre, un déluge funeste, le déluge de la matière, il nous faut maintenant le bon déluge, le déluge de l'esprit. L'instruction primaire et secondaire à flots, la science à flots, la logique à flots, l'amour à flots, et tous les malades que la nuit fait, tous les bègues de l'intelligence, tous les eunuques de la pensée, tous les infirmes de la raison, et les esprits haillons, et les âmes ordures, et le sabre, et la hache, et le poignard, et les pénalités monstres, et les codes féroces, et les enseignements imbéciles, et Dracon avec Loriquet, et les erreurs et les idolâtries, et les exploitations, et les superstitions, et les immondices, et les mensonges, et les opprobres, disparaîtront dans cet immense lavage de l'humanité par la lumière<sup>70</sup>.

## **L'actualisation visionnaire des métaphores**

### **a) Les facteurs de l'actualisation visionnaire**

Si la métaphore hugolienne réussit à prendre l'épaisseur d'une production fictionnelle autonome, c'est souvent aussi parce qu'elle s'actualise en vision. Plusieurs facteurs de cette actualisation visionnaire peuvent être distingués.

Tout d'abord, Hugo choisit ou plutôt forge indéniablement des comparants visuels et même spectaculaires. Nous avons déjà commencé à le montrer dans la sous-section précédente en notant la récurrence de l'ombre et de la lumière comme substances des comparants fabuleux. Citons encore ce passage de « *Promontorium Somnii* », qui appuie l'existence d'une dualité joie / terreur dans l'inspiration onirique :

Car il y a la tragédie rêve et il y a la comédie songe.

Melpomène, aux sourcils rapprochés, a beau pleurer et rugir sur les rois ; Thalie, grâce autant que muse, a beau bafouer le peuple ; elles ont beau, l'une et l'autre, sembler humaines et être humaines ; la clarté du surhumain apparaît dans les yeux stellaires de ces deux masques<sup>71</sup>.

Hugo crée ici une admirable image composite : il emprunte à la mythologie grecque deux muses, deux personnifications toutes faites de la comédie et de la tragédie ; mais ce motif de divinité féminine, il le fusionne avec un motif d'objet, celui du masque. Évidemment les masques de la tragédie et de la comédie sont des attributs traditionnels de Melpomène et de Thalie dans la statuaire ; mais Hugo se montre original en identifiant ces deux muses à leurs masques, – il construit ainsi deux êtres à la fois mystérieux et puissants sur l'imagination

---

<sup>70</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

<sup>71</sup> « PS », Massin XII, p. 457.

visuelle du lecteur, dont la mémoire est marquée par l'expressivité exagérée des masques tragiques et comiques (Hugo la rappelle par une notation descriptive au sujet de Melpomène, « aux sourcils rapprochés », Melpomène à qui une action particulièrement vivante est prêtée, « pleurer et rugir sur les rois »). Enfin et surtout, pour traduire la part de rêve qui peut se mêler à la tragédie et à la comédie, Hugo ajoute, une fois de plus, le motif de la lumière, qu'un adjectif précise en motif de l'étoile : « la clarté du surhumain apparaît dans les yeux stellaires de ces deux masques ».

Dans ce finale sublime de l'image où le spectaculaire culmine, on notera l'usage du verbe *apparaît* : la métaphore est ainsi explicitement marquée comme vision. Il y a là un facteur nouveau d'actualisation visionnaire, que l'on retrouve souvent : au minimum, le comparant est sujet d'un verbe d'apparition ou objet d'un verbe de vision, et la plupart du temps, la vision est même assignée à un sujet voyant. Ainsi la métaphore visuelle et visionnaire devient *aussi* une métaphore de la vision, tandis que réciproquement les métaphores de la vision sont souvent très visuelles. Cette convergence, ou cette ambivalence, entre une esthétique (la construction de comparants spectaculaires) et une thématique (la vision comme comparant de l'acte de pensée) de la métaphore est particulièrement remarquable dans la conclusion d'« Utilité du Beau » :

Une fois cette vaste fenêtre de l'absolu ouverte sur l'intelligence humaine, l'aurore abonde, les révélations resplendent de toute part. Tout reste mystère et devient clarté. De sorte que la destinée peut être employée à la civilisation, et Dieu mis au service de l'homme. L'énigme dit son mot, qui est le Verbe. La route dit son mot, qui est le Progrès. Un fil de feu, mystérieux guide, serpente dans tous les labyrinthes. Philosophie, histoire, langue, Humanité, passé, avenir, ces dédales s'éclairent. L'utopie apparaît praticable. Les merveilleux linéaments de l'harmonie universelle s'ébauchent dans un demi-jour de sanctuaire. Toutes les ressemblances de l'unité éclatent dans les innombrables formes de la nature et de la destinée. Poésie devient identique à vertu. La synonymie du vrai et du grand se manifeste. Le beau, comme le bien, fait partie de l'immense vision de l'idéal. L'idéal rayonne au-dessus de l'homme à ces hauteurs inouïes où le regard des contemplateurs entrevoit béants, incandescents, presque terribles, tous les porches de la lumière<sup>72</sup>.

Plusieurs métaphores se succèdent dans ce paragraphe, toutes très visuelles parce qu'elles intègrent à leur comparant le motif de la lumière, – que ce soit dans des images simples, et qui précisent à peine ce motif (« les révélations resplendent », « tout devient clarté », ou, un peu plus précis, « l'aurore abonde »), ou dans des images plus complexes, c'est-à-dire composites : ainsi le motif mythique du labyrinthe est refabulé par Hugo qui fait du fil d'Ariane un fil de feu – ce feu, forme de la lumière, signifie sans doute la levée du mystère, comme d'ailleurs le fil lui-même (redondance métaphorique), c'est du moins ce que suggère la

---

<sup>72</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 369.

reformulation de la phrase suivante (« ces dédales s'éclairent ») ; la redondance laisse penser que ce fil est de feu au moins autant pour la beauté merveilleuse et visionnaire de la représentation que pour le sens métaphorique. Quant à l'image finale, elle greffe magnifiquement la lumière sur l'un des motifs architecturaux chers à l'imagination hugolienne. L'actualisation fabuleuse et visionnaire est d'autant plus forte ici que la métaphore est purement allégorique (sans mélange de l'isotopie littérale avec l'isotopie-image) et qu'on ne sait pas bien ce que ces « porches de la lumière » transposent : les différentes facettes de l'idéal (beau, vrai, bien, etc.) peut-être ; peut-être aussi ne traduisent-ils rien de précis, mais seulement l'idéal comme paysage, grâce à quelques équivalences symboliques (la hauteur, la lumière) élaborées par l'imagination. Le motif du porche semble transcrire le phénomène de révélation dont il est question ici, l'ouverture de ce qui était d'abord fermé (telle était sa signification pour les porches d'ombre que nous avons vus au chapitre 3, voir la n. 69 et p. 184 et 190). Le spectaculaire de l'image est mis en valeur par un traitement descriptif : les porches sont « béants, incandescents, presque terribles ». Mais surtout, les métaphores visuelles sont marquées comme visions : « le regard des contemplateurs *entrevoit* » les porches de la lumière. C'est là l'illustration de ce que Hugo appelle, à la fin de la phrase précédente, « la *vision* de l'idéal », où *vision* est une métaphore : les images visuelles se rattachent en quelque sorte à cette métaphore-mère<sup>73</sup> qu'elles étendent et qui justifie leur recherche du spectaculaire. Plus haut dans le paragraphe, la succession des verbes est intéressante : « ces dédales *s'éclairent* », image visuelle, puis « l'utopie *apparaît* praticable », puis « les merveilleux linéaments de l'harmonie universelle *s'ébauchent* dans un demi-jour de sanctuaire », assimilation d'une révélation intellectuelle à un phénomène visuel (et plus loin encore « toutes les ressemblances *éclatent* ») : non seulement la cohérence mais le fondu est parfait entre l'esthétique visionnaire et le thème métaphorique de la vision.

Le composite, c'est-à-dire la tendance à hybrider les comparants, source de fabuleux comme nous l'avons vu, est aussi un facteur notable de visuel, surtout quand la métaphore est allégorique (sans mélange de l'isotopie littérale avec l'isotopie-image) : le lecteur est porté à se représenter le tableau, la scène, de cette interrelation (généralement spatiale et physique) entre les choses et les êtres qui servent de comparants. Par exemple, dans « Les Génies appartenant au peuple », Hugo déclare que « les hautes facultés, à leur point de départ comme à leur point culminant, s'attendrissent », ce qu'il reformule ainsi : « Une larme tombe éternel-

---

<sup>73</sup> Métaphore-mère un peu comme la métaphore du dosage ou celle de la nomination, que nous avons vues au chapitre 5 fonctionner comme supports de métaphores. Quant à la métaphysique qui sous-tend chez Hugo la métaphore de la pensée-vision, nous l'avons étudiée au chapitre 3.

lement, goutte à goutte, sur le mystérieux sommet de l'âme humaine<sup>74</sup> ». La larme ici n'est pas précisément un comparant, mais un symbole métonymique de la pitié ; le sommet sert d'image des « hautes facultés » ; l'accouplement de ces deux tropes produit une allégorie visionnaire, une *scène*, mystérieuse, surnaturelle, tout à fait dans le goût du mythe. Plus tôt dans sa carrière, Hugo avait déjà exploité le motif du sommet moral dans ce sens de l'allégorie composite et du tableau, tout au long du poème IV, 1 des *Contemplations* :

Pure innocence ! Vertu sainte !  
 Ô les deux sommets d'ici-bas !  
 Où croissent, sans ombre et sans crainte,  
 Les deux palmes des deux combats !

Palme du combat Ignorance !  
 Palme du combat Vérité !  
 L'âme, à travers sa transparence,  
 Voit trembler leur double clarté.

Innocence ! Vertu ! sublimes  
 Même pour l'œil mort du méchant !  
 On voit dans l'azur ces deux cimes,  
 L'une au levant, l'autre au couchant.

[...] Elles sont les blancheurs suprêmes  
 De tout le sombre gouffre humain.

L'archange effleure de son aile  
 Ce faite où Jehovah s'assied ;  
 Et sur cette neige éternelle  
 On voit l'empreinte d'un seul pied.

Cette trace qui nous enseigne,  
 Ce pied blanc, ce pied fait de jour,  
 Ce pied rose, hélas ! car il saigne,  
 Ce pied nu, c'est le tien, amour<sup>75</sup> !

Toute une foison d'images indépendantes vient construire un tableau unifié. Les deux sommets, les deux cimes, symbolisent l'innocence et la vertu par leur hauteur, mais aussi par la blancheur de leur neige, et par la clarté qui s'en dégage. Leur géographie est encore signifiante : l'un est au levant parce qu'il appartient au début de la vie, l'autre au couchant parce qu'il appartient à l'âge mûr. Non content de cette pluralité de motivations, Hugo ajoute au tableau d'autres éléments symboliques : les palmes qui croissent sur ces sommets (métonymie traditionnelle de la victoire, revégétalisée par l'allégorie, la palme permet de faire le lien avec les notions d'ignorance et de vérité) mais aussi ces trois présences surnaturelles qui les honorent : l'archange, Jehovah – qui servent à dire que Dieu patronne l'innocence et la vertu, rien de bien original, Hugo passe vite dessus – et l'empreinte du pied de l'amour, plus

<sup>74</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 443.

<sup>75</sup> *LC*, IV, 1, Massin IX, p. 217-218.

imagée, avec un apport de sens plus grand (ou en tout cas qui tient plus à cœur à Hugo puisqu'il lui consacre la dernière strophe, soit le couronnement du poème). L'image de l'empreinte découle de l'image de la neige (manière de dire à la fois la présence et la souillure, mais une souillure qui n'en est pas une, manière de dire qu'innocence et vertu sont à la fois immaculées et liées à l'amour) ; l'empreinte est celle d'un pied parce que l'amour est simplement personnifié ; la blancheur, le sang et la nudité du pied transposent des déterminations de l'amour (sa sainteté, sa disposition à la souffrance, son naturel) dans des notations éminemment visuelles – elles donnent à voir au-delà du normal, car « blanc » et « fait de jour » ne sont pas des qualités que l'empreinte devrait conserver. En somme, d'une articulation et d'une exaltation simples de quelques notions morales – innocence, vertu, ignorance, vérité, amour – Hugo tire un paysage complexe, visuel, et dont le caractère de vision est explicité avec insistance : « L'âme à travers sa transparence / Voit trembler leur double clarté », « On voit dans l'azur ces deux cimes » (l'azur d'ailleurs est une notation visuelle de plus sans signification métaphorique), etc.

Hugo construit donc des comparants spectaculaires, mais en outre, son écriture de la métaphore est volontiers descriptive. On vient de l'entrevoir avec cette mention de l'azur dans un poème des *Contemplations* : Hugo décrit souvent ses comparants au-delà de ce qu'exige la symbolisation, comme si ces comparants avaient une actualité référentielle, ce qui leur donne présence et réalité auprès du lecteur. Par exemple, un paragraphe de « *Promontorium Somnii* » explique que le paysan du Moyen Âge ne possède que ses rêves et se termine sur cette phrase : « C'est bien le moins qu'il ait la visite de l'infini » ; le paragraphe suivant développe et précise considérablement l'image ici en germe :

Quels dômes ! Quels portiques ! Quelles colonnes ! Que d'étoiles ! Ce palais de l'impossible, les hommes voudront toujours l'habiter. Il est splendide, haut, profond, prodigieux, magnifique, colossal, fragile. Il s'écroule le plus souvent avant qu'on y aborde, quelquefois à l'instant où l'on y arrive et sur celui qui entre, quelquefois après qu'on s'y est installé, et qu'on y a vécu, bu, mangé, ri, fait l'amour, et qu'on y a passé plusieurs nuits<sup>76</sup>.

On retrouve dans cette image la propension à inventer des lieux de fiction, d'autant plus que le motif du palais a un fort parfum de conte et de légende ; mais ce qui est surtout frappant ici, c'est la façon dont ce palais s'impose à la vision intérieure du lecteur, à coups de notations descriptives qui le font exister indépendamment de toute signification métaphorique : ces dômes, ces portiques, ces colonnes et ces étoiles que des exclamations admiratives tirent du néant, ne correspondent à rien du côté du comparé. Quelques paragraphes plus loin, après

---

<sup>76</sup> « *PS* », Massin XII, p. 476.

d'autres propos et d'autres métaphores, c'est bien la même vision que Hugo semble reprendre et continuer :

Rêves, rêves, rêves. Les uns grands, les autres chétifs. L'habitation du songe est une faculté de l'homme. L'empyrée, l'élysée, l'éden, le portique ouvert là-haut sur les profonds astres du rêve, les statues de lumière debout sur les entablements d'azur, le surnaturel, le surhumain, c'est là la contemplation préférée. L'homme est chez lui dans les nuées. Il trouve tout simple d'aller et venir dans le bleu et d'avoir des constellations sous ses pieds. Il décroche tranquillement et manie l'une après l'autre toutes les pourpres de l'idéal, et se choisit des habits dans ce vestiaire<sup>77</sup>.

Ce portique, ces statues de lumière, ces entablements d'azur viennent étoffer l'image avec une parfaite gratuité descriptive et visuelle. Il y a d'ailleurs une convenance piquante, et sans doute pas fortuite, entre cette écriture métaphorique si généreusement fantasmagorique et l'objet auquel elle est appliquée, le rêve, pris au sens large, dont « *Promontorium Somnii* » défend la fécondité littéraire : quelle meilleure manière de parler du rêve qu'en laissant parler le rêve ? Le palais décrit est à la fois métaphore du rêve et exemple, exemplaire, occurrence-type de rêve : ambivalence qui enrichit le présentatif final « c'est là la contemplation préférée », – contemplation *qu'est* le rêve, ou contemplation *du* symbole palais rêve, ce qui expliciterait le caractère visionnaire de l'image ? L'un et l'autre, en réalité. Les métaphores ont cette particularité, dans « *Promontorium Somnii* », d'être des illustrations en acte, dans le style, du propos esthétique et même anthropologique ; et cela d'autant mieux qu'elles sont plus visionnaires. Plus tôt dans cette prose philosophique, une autre métaphore se distingue par sa mise en œuvre descriptive :

Dans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure, il y a la cime du rêve. À cette cime du rêve est appuyée l'échelle de Jacob. Jacob couché au pied de l'échelle, c'est le poète, ce dormeur qui a les yeux de l'âme ouverts. En haut, ce firmament, c'est l'idéal. Les formes blanches ou ténébreuses, ailées ou comme enlevées par une étoile qu'elles ont au front, qui gravissent l'échelle, ce sont les propres créations du poète qu'il voit dans la pénombre de son cerveau faisant leur ascension vers la lumière<sup>78</sup>.

Hugo adosse (c'est le cas de le dire) à une première image, celle de la cime du rêve, la réinterprétation métaphorique d'un mythe biblique, l'échelle de Jacob. L'ensemble constitue une allégorie composite, – forme métaphorique qui a naturellement un fort potentiel visuel, nous l'avons vu. Mais l'important ici est le traitement descriptif réservé à une partie de cette allégorie : ces « formes blanches ou ténébreuses » (des « formes » et non des anges, c'est le langage de la vision ; la notation et le contraste de couleur / lumière est un ressort habituel du visuel hugolien) dont certaines sont représentées « ailées », conformément à la tradition

---

<sup>77</sup> « *PS* », Massin XII, p. 477.

<sup>78</sup> « *PS* », Massin XII, p. 456.

picturale<sup>79</sup>, tandis que d'autres ont droit à une figuration plus originale, d'un surnaturel plus vif et plus typiquement hugolien, « comme enlevées par une étoile qu'elles ont au front »<sup>80</sup>. Cette scène se détache dans un espace de la vision, « la pénombre de son cerveau » ; une partie de la métaphore au moins a explicitement le statut de vision, justement ces « formes blanches ou ténébreuses », que Jacob « voit [...] faisant leur ascension dans la lumière » : il y a assignation à un sujet voyant.

Ainsi donnée explicitement pour vision, la métaphore finit par se mêler au visible ordinaire et partagé : alors s'accomplit pleinement cette actualisation, ce débordement et cette intrusion du fait de langage dans la réalité. Considérons par exemple, dans « *Magnitudo Parvi* », le développement descriptif que Hugo donne à la métaphore du mage :

Et ce pâtre devient, sous son haillon de toile,  
Un mage ; et, par moments,  
Aux fleurs, parfums du temple, aux arbres, noirs pilastres,  
Apparaît couronné d'une tiare d'astres,  
Vêtu de flamboiements<sup>81</sup> !

La tiare d'astres et la vêtue de flamboiements sont, comme nombre de comparants étudiés plus haut, des hybridations fabuleuses, hybridation du costume de mage et des formes de la lumière ; mais ces hybridations ne sont plus des comparants : elles sont de pures visions, qui viennent environner le corps réel du pâtre, qui réalisent la métaphore du mage dans l'univers référentiel. Ces visions sont assignées à des sujets voyants, des choses de la nature qui jouent elles-mêmes leur rôle dans la configuration-image du mage, c'est pourquoi elles ont le privilège de cette vision : la vérité métaphorique est ici un mystère révélé seulement à ceux qui y participent ; cela limite la portée de l'actualisation référentielle. Mais dans bien d'autres cas, cette limitation de la vision à quelques voyants privilégiés disparaît. Dans *William Shakespeare*, par exemple, ayant expliqué que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle font résonner

---

<sup>79</sup> Dans le passage du livre de la Genèse, « une échelle était dressée sur la terre », « son sommet atteignait le ciel, et des anges de Dieu y montaient et descendaient » (28, 12) ; les *anges* sont les *messagers* de Dieu – sont-ils ailés dans cette vision, s'ils empruntent la voie d'une échelle entre le ciel et la terre ?

<sup>80</sup> Dans la mythologie hugolienne, certains êtres ont le front éclairé dès avant l'exil (le poète dans « Fonction du poète », la première pièce des *Rayons et les Ombres* (1840) : « Lui seul a le front éclairé » (II, antépénultième strophe, Massin VI, p. 31)), et quelques anges ont sur leur front le privilège d'une source de lumière plus précise et plus impressionnante, empruntée à l'imagerie naturelle : c'est Satan pardonné (« Remonte hors de l'ombre avec l'aurore au front ! », lui dit Dieu dans un fragment de *La Fin de Satan* postérieur au 13 février 1860 et portant la mention « Dénouement », Massin X, p. 1762) mais surtout l'ange Liberté : lorsque Dieu lui donne son nom, « ce mot » « sur le front du jeune ange superbe / [...] Fit tout à coup éclore un astre » (*La Fin de Satan*, « Hors de la terre II », Massin X, p. 1657), et cet astre lui sert à vaincre Isis-Lilith dans la section VI de « L'Ange Liberté ». Dans *Les Misérables*, Hugo écrit qu'après Waterloo, « l'avenir, raillé par l'empereur, fit son entrée. Il avait sur le front cette étoile, Liberté » (II, I, 18, Massin XI, p. 288). Peut-être ce motif a-t-il été inspiré à Hugo par la statue d'Auguste Dumont *Le Génie de la Liberté*, qui couronne la colonne de Juillet depuis 1836 et qui porte une étoile au-dessus du front ?

<sup>81</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 212-213.

l'exigence progressiste dans la littérature, Hugo ajoute : « De là cette parole : *Délivrance*, qui apparaît au-dessus de tout dans la lumière, comme si elle était écrite au front même de l'idéal<sup>82</sup> ». Pour dire la façon dont l'impératif de délivrance est rendu manifeste à tous, Hugo utilise une métaphore de vision, que précise une comparaison, mais le raccourci de la métaphore permet à l'écrivain d'installer l'image-vision dans l'espace référentiel commun – tel est l'effet du circonstant « au-dessus de tout ». On trouve un exemple plus net et plus élaboré dans cette strophe de « Plein ciel » sur le vol de l'aéroscaphe :

Les vieux champs de bataille étaient là dans la nuit ;  
Il passe, et maintenant voilà le jour qui luit  
Sur ces grands charniers de l'histoire  
Où les siècles, penchant leur œil triste et profond,  
Venaient regarder l'ombre effroyable que font  
Les deux ailes de la victoire<sup>83</sup>.

L'aéroscaphe et l'espace qu'il sillonne ont une actualité référentielle, ils sont présentés comme des existants par la fiction poétique ; « les vieux champs de bataille » sont des lieux de notre réalité. Cela n'empêche pas l'aéroscaphe d'avoir une valeur symbolique, comme d'ailleurs la nuit et le jour qui la remplace ; mais ils appartiennent au niveau de désignation littérale du texte. En revanche, à la fin de la strophe, on est en présence d'une métaphore, il y a interaction syntaxique d'une isotopie littérale et d'une isotopie-image : la victoire, une abstraction, se trouve munie d'ailes qui devraient rester dans l'inactualité référentielle du figuré. L'image complète et sa motivation analogique sont les suivantes : *les victoires militaires sont des faits glorieux, mais affreux* → *la victoire a des ailes, mais ces ailes projettent de l'ombre* – la projection d'ombre étant une traduction métaphorique du maléfique récurrente chez Hugo, comme nous l'avons déjà vu. Mais cette ombre, visuelle par la nature même du motif, se trouve marquée comme vision, par assignation à un sujet voyant, « les siècles, penchant leur œil triste et profond », – comme vision effective en un lieu de la réalité référentielle : on vient la regarder « sur [l]es grands charniers de l'histoire », et c'est cette ombre, comprend-on tout naturellement, qui faisait sur les champs de bataille la nuit pleinement actualisée du premier vers. La métaphore déborde donc en vision fabuleuse dans la réalité. À cet égard, le choix du motif des ailes est intéressant : il traduit certes adéquatement la gloire dans une image majestueuse ; mais il n'en est pas l'*analogon* le plus immédiat ni le plus transparent ; peut-être est-il inspiré par une représentation mythologique et sculpturale traditionnelle, Nikè comme déesse ailée ; ce qui est certain, c'est que son efficacité *comme vision*

---

<sup>82</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 309.

<sup>83</sup> *LS1*, XIV, 2, Massin X, p. 655.

est considérable, et c'est là sans doute sa principale motivation. Vision à la fois grandiose et mystérieuse, d'autant plus que les deux ailes ne sont rattachées explicitement à aucun corps, et qu'il est donc possible de se représenter la victoire comme cette énigmatique paire d'ailes ouverte dans le ciel. On peut faire le même commentaire d'une autre paire d'ailes métaphorique, dans une strophe de « *Lux* » à la fin des *Châtiments*, qui semble à plusieurs égards la jumelle de la strophe de « Plein ciel » que nous venons d'étudier : « Oh ! voyez ! la nuit se dissipe ; / Sur le monde qui s'émancipe, / Oubliant Césars et Capets, / Et sur les nations nubiles, / S'ouvrent dans l'azur, immobiles, / Les vastes ailes de la paix<sup>84</sup> ! » Dans l'une et l'autre strophe, même dissipation de la nuit et de la guerre – mais des ailes antithétiques : en 1859 celles de la victoire, rejetées dans le passé, en 1853 celles de la paix, qui s'ouvrent au présent. L'injonction « voyez ! », que développe la suite de la strophe de « *Lux* », et le circonstant « dans l'azur » actualisent là encore la métaphore comme vision dans l'espace référentiel commun.

### **b) La contemplation comme méditation visionnaire : lieux, thèmes et formes**

Cet usage de la métaphore visuelle et visionnaire modifie la pensée, ou du moins son écriture, l'infléchit dans le sens de ce que Hugo appelle la contemplation. Au lieu de penser le réel à travers des concepts dépouillés au maximum de toute représentation sensible, élaborés comme de purs nœuds de déterminations logiques, l'écrivain choisit au contraire délibérément de projeter sa pensée dans des représentations sensibles. Les exigences et les vertus de la rationalité abstraite sont alors en partie soutenues, en partie parasitées et concurrencées par d'autres logiques – l'affectivité, l'imagination. Ce mode de pensée élargi ressemble à la méditation et à la contemplation telles qu'un Ignace de Loyola invitait à les pratiquer (le mot *contemplation*, si cher à Hugo, ne vient pas de nulle part) et il serait sans doute assez juste de le caractériser comme exercice spirituel<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ch*, « *Lux* », I, Massin VIII, p. 769.

<sup>85</sup> Ignace de Loyola (1491-1556), fondateur de la Compagnie de Jésus, a écrit de célèbres *Exercices spirituels* (d'abord rédigés en espagnol, traduits ensuite en latin, approuvés par le pape en 1548) : des instructions pour animer une retraite spirituelle d'un mois (examens de conscience, méditation de l'enseignement chrétien, prière), dans le sillage de la *devotio moderna* (recherche d'une pratique religieuse plus personnelle et intérieure, à partir du XIV<sup>e</sup> siècle aux Pays-Bas). Dans ces *Exercices spirituels*, les mots *méditation* et *contemplation* semblent à peu près synonymes (employés soit en doublet parasynonymique, soit l'un pour l'autre) et s'il y a une nuance de sens entre les deux, ce doit être celle de l'étymologie latine : *contemplari* = considérer visuellement / *meditari* = réfléchir, opération plus purement intellectuelle. Mais l'intérêt de l'exercice spirituel ignacien est justement que le *meditari* s'appuie sur le *contemplari*. Plusieurs méditations ont pour prélude une « composition de lieu » : « si le sujet de la contemplation ou de la méditation est une chose visible, comme dans la contemplation des mystères

Le recueil des *Contemplations* porte un titre programmatique : il se propose explicitement de pratiquer ce mode méditatif et visionnaire de la pensée. Cela ne veut pas dire que la contemplation métaphorique y est mise en œuvre partout au même degré, ni de la même façon. Les cinq premiers livres du recueil ont bien leurs éclats de contemplation, mais un palier significatif est franchi au livre VI, « Au bord de l'infini » : le poète jette désormais les yeux dans un abîme, celui de la métaphysique et du mystère, qui est l'espace ultime de la vision (voir notre chapitre 3). Nous chercherons donc ici à caractériser la nouvelle modalité contemplative adoptée dans des poèmes du livre VI comme « Pleurs dans la nuit », « *Horror* », « *Dolor* » (et dans un autre registre, exalté et non plus lugubre, « Les Mages »). Dans ces poèmes, un fil directeur peu contraignant guide une méditation qui consiste en grande partie dans une pure succession d'images. La forme strophique se prête à ce principe d'écriture : elle offre un cadre déjà segmenté en unités relativement courtes, – des unités elles-mêmes scindées en deux dans les sizains AABCCB de « Pleurs dans la nuit », « *Horror* » et « *Dolor* ». À l'intérieur de ce cadre, le rythme de succession des images évolue sans cesse. Certaines strophes contiennent plusieurs micro-métaphores, d'un vers ou moins, qui se mêlent éventuellement à des énoncés littéraux, – ces derniers pouvant très bien *faire image*, en un sens élargi du terme, c'est-à-dire susciter une représentation visuelle, et dans ce cas ils participent eux aussi à ce courant de visions qu'est devenue la méditation. D'autres métaphores se déploient au point d'occuper une demi-strophe, voire une strophe entière ; ce déploiement va généralement de pair avec une forte actualisation visionnaire. Il arrive même, mais rarement, qu'une métaphore (ou une image au sens élargi du terme) déborde le cadre de la strophe. Le flux d'images est ainsi modulé à la fois en intensité, en durée, en élaboration et complexité de la vision. Des vers abstraits, ici et là, fournissent un arrière-plan incolore, l'équivalent de cet abîme sombre ou brumeux sur lequel se détache la vision apocalyptique

---

de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ce prélude consistera à me représenter, à l'aide de l'imagination, le lieu matériel où se trouve l'objet que je veux contempler : par exemple le temple, la montagne où est Jésus-Christ, ou Notre-Dame, selon le mystère que je choisis pour ma contemplation. / Si le sujet de la méditation *est une chose invisible*, comme sont ici les péchés, la composition de lieu sera de *voir des yeux de l'imagination et de considérer mon âme emprisonnée dans ce corps mortel* et moi-même, c'est-à-dire mon corps et mon âme, dans cette vallée de larmes, comme exilé parmi les animaux privés de raison » (n°47, trad. Pierre Jennesseaux, Onetle-Château, Petrus, 2016, p. 28 – je cite cette traduction d'un jésuite français du XIX<sup>e</sup> siècle parce qu'elle conserve les mots *contemplation* et *méditation*). L'utilisation des yeux (et parfois même des autres sens) de l'imagination est très fréquente dans les *Exercices spirituels*. Lorsque le retraits se représente visuellement des choses invisibles, on glisse à l'allégorisme, et le caractère analogique de la méditation est souvent manifeste : « je me regarderai comme un ulcère et un abcès d'où sont sortis tant de péchés, tant de crimes et tant de souillures honteuses » (n°58, éd. cit., p. 33). Non seulement la contemplation hugolienne obéit souvent à ce principe, mais elle a en commun avec la contemplation ignacienne certaines thématiques, comme l'abaissement, l'humiliation de l'homme (nous allons le voir dans le livre VI des *Contemplations*), ou la considération de l'enfer (métaphorique chez Hugo, l'enfer de la misère, voir le chapitre 9 p. 531-534).

selon Hugo (voir notre chapitre 3). Nous avons déjà cité plus haut des exemples de ces strophes où la métaphore s'étend et s'épaissit en image forte (l'océan des idées, l'arbre Éternité, voir p. 709-714) ; examinons ici tout un enchaînement de strophes, la courte section III de « Pleurs dans la nuit », qui illustre cette modulation visionnaire :

Le sort nous use au jour, triste meule qui tourne.  
L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne ;  
    Il expire en créant.  
Nous avons la seconde et nous rêvons l'année ;  
Et la dimension de notre destinée,  
    C'est poussière et néant.

L'abîme, où les soleils sont les égaux des mouches,  
Nous tient ; nous n'entendons que des sanglots farouches  
    Ou des rires moqueurs ;  
Vers la cible d'en haut qui dans l'azur s'élève,  
Nous lançons nos projets, nos vœux, l'espoir, le rêve,  
    Ces flèches de nos cœurs.

Nous voulons durer, vivre, être éternels. Ô cendre !  
Où donc est la fourmi qu'on appelle Alexandre ?  
    Où donc le ver César ?  
En tombant sur nos fronts, la minute nous tue.  
Nous passons, noir essaim, foule de deuil vêtue,  
    Comme le bruit d'un char.

Nous montons à l'assaut du temps comme une armée.  
Sur nos groupes confus que voile la fumée  
    Des jours évanouis,  
L'énorme éternité luit, splendide et stagnante ;  
Le cadran, bouclier de l'heure rayonnante,  
    Nous terrasse éblouis<sup>86</sup> !

De rares énoncés, comme « Nous avons la seconde et nous rêvons l'année » ou « Nous voulons durer, vivre, être éternels », sont dépouillés de toute représentation sensible. D'autres donnent à voir ou à entendre sans être métaphoriques : « L'abîme, où les soleils sont les égaux des mouches » ; « nous n'entendons que des sanglots farouches / Ou des rires moqueurs », qui isole symboliquement deux manifestations sonores de l'émotion humaine ; ou encore, plus proche de la métaphore, la comparaison « Comme le bruit d'un char ». Mais ces strophes fourmillent surtout de petites métaphores qui suscitent des esquisses de vision, rudimentaires, fugaces : l'exclamation « Ô cendre », l'attribution « C'est poussière et néant », l'apposition « noir essaim », et « la fourmi qu'on appelle Alexandre », « le ver César », qui allument un instant une figuration matérielle ; ou encore ces représentations animées, plus vivaces : « En tombant sur nos fronts, la minute nous tue », et « Le temps nous use au jour, triste meule qui tourne », où grâce à l'apposition métaphorique l'image *précipite* au sens chimique du terme.

---

<sup>86</sup> LC, VI, 6, III, Massin IX, p. 309-310.

Dans ce courant d'images brèves, deux visions plus solides et durables se détachent. Celle de la cible et des flèches, qui occupe la deuxième moitié de la deuxième strophe : cette « cible d'en haut qui dans l'azur s'élève », grâce aux circonstants spatiaux qui seuls la déterminent, gagne à la fois un mystère, une opacité symbolique, et une épaisseur descriptive, une consistance visuelle – actualisation à la fois fabuleuse et visionnaire. Et puis surtout, occupant toute la dernière strophe, cette scène grandiose et terrible de l'assaut humain contre le temps. Ici encore, des notations descriptives (« nos groupes confus que *voile* la fumée / Des jours évanouis », « L'énorme éternité *luit, splendide et stagnante* », « l'heure *rayonnante* ») actualisent la métaphore en vision. À l'appui des éléments de cette vision, les motivations convergent : les jours sont fumée à la fois pour la cohérence de l'image guerrière et parce qu'ils sont éphémères comme la fumée. La motivation complexe peut combiner exigence analogique et surdétermination littérale : par métonymie, l'heure et l'éternité prennent la forme d'un cadran (d'horloge), forme appelée par la métaphore guerrière, parce qu'un cadran ressemble visuellement à un bouclier ; opacification de l'analogie par la littéralité, primat du visuel, qui provoquent l'actualisation fabuleuse et visionnaire. Ces quatre strophes ressassent le même couple d'idées (le néant de l'humaine condition, et en particulier sa fugacité), elles ne cherchent pas à les articuler dans la progression d'un raisonnement. Elles se livrent à ce jeu de reformulation et de variation dont nous avons étudié l'importance chez Hugo (voir le chapitre 6) : la contemplation reconsidère, approfondit l'idée, la convertit en expérience subjective – sensible, imaginaire, affective. Les visions de ce flux méditatif, particulièrement celles qui ont le plus d'ampleur, sont saturées d'affectivité : accablement, inquiétude, effroi, dans « Pleurs dans la nuit », « *Horror* » et « *Dolor* ». Cette affectivité s'explicite souvent, mais le plus remarquable est la façon dont elle passe dans l'invention de l'image, excitant toute une inventivité flamboyante et macabre : le constat du mal dans l'histoire suscite cette strophe d'« *Horror* » :

Crime ! enfer ! quel zénith effrayant que le nôtre,  
Où les douze Césars toujours l'un après l'autre  
Reviennent, noirs soleils errants !  
L'homme, au-dessus de lui, du fond des maux sans borne,  
Voit éternellement tourner dans son ciel morne  
Ce zodiaque de tyrans<sup>87</sup>.

À l'origine de cette vision saisissante, il y a l'ingéniosité d'une surdétermination et le maniement souverain des motifs singuliers : le stéréotype culturel des douze Césars vient chercher dans le réservoir encyclopédique hugolien une autre concrétisation du nombre

---

<sup>87</sup> *LC*, VI, 16, III, Massin IX, p. 343.

douze, le zodiaque, – motif astronomique, qui a donc un fort potentiel visionnaire. Reste à exploiter ce potentiel avec la coloration qui convient : les notations descriptives intègrent l'affectivité, le ciel est « morne » où tourne ce zénith « effrayant », et les soleils sont « noirs », vision paradoxale fort goûtée au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>88</sup>. On comprend que le spectacle du mal dans l'histoire soit une vision accablante et effrayante. Mais d'autres contemplations, dégagées de l'ici-bas imparfait, aventurées dans les espaces épurés de la métaphysique, sont tout aussi affreuses et terrifiantes : ainsi dans cette strophe de « Pleurs dans la nuit » :

L'infini, route noire et de brume remplie,  
Et qui joint l'âme à Dieu, monte, fuit, multiplie  
Ses cintres tortueux,  
Et s'efface... – et l'horreur effare nos pupilles  
Quand nous entrevoyons les arches et les piles  
De ce pont monstrueux<sup>89</sup>.

Ici encore les notations descriptives, et aussi celles qui marquent la métaphore comme vision, permettent d'intégrer à cette vision le sentiment qu'elle inspire : le pont est « monstrueux », « l'horreur effare [les] pupilles » des voyants. Ces voyants, on le constate une fois de plus, c'est bien au-delà du seul poète le *nous* de toute la condition humaine. Notons encore, concernant l'esthétique de ces visions métaphoriques, la récurrence d'un principe dynamique. Hugo se contente rarement de tableaux statiques, il peint de l'animation, du mouvement, des événements ou des processus en cours de déroulement : ses visions sont des scènes. Scène en deux temps, assaut puis refoulement, dans la dernière strophe de la section III de « Pleurs dans la nuit » ; scène perpétuelle, fascinante dans sa rotation régulière et sinistre, du zodiaque des tyrans ; même le pont de l'infini offre au regard un mouvement vers l'avant (« monte, fuit, multiplie / Ses cintres tortueux, / Et s'efface... »). Certaines de ces images en mouvement reviennent d'ailleurs d'un poème à un autre en ce livre VI du recueil, par exemple, la vision de la flèche lancée dans l'abîme, qu'on a trouvée dans « Pleurs dans la nuit » et qu'on retrouve dans le poème « *Horror* » : « Nous voyons fuir la flèche et l'ombre est sur la cible. / L'homme est lancé. Par qui ? vers qui ? Dans l'invisible. / L'arc ténébreux siffle dans l'air<sup>90</sup> »

---

<sup>88</sup> Théophile Gautier, décrivant dans son poème « *Melancholia* » la gravure de Dürer qui porte ce titre, note que l'océan « Réfléchit les rayons d'un grand soleil tout noir » (*La Comédie de la mort* (1838) ; *Œuvres poétiques complètes*, édition de Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004, p. 214). Dans « *El Desdichado* » de Nerval, le luth du je poétique « Porte le soleil noir de la mélancolie », et Jésus s'exclame dans le deuxième sonnet du « Christ aux Oliviers » : « En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'un orbite / Vaste, noir et sans fond ; d'où la nuit qui l'habite / Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours » (*Les Chimères*, in *Les Filles du feu* (1854), Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classiques », 1999, p. 365 et p. 370). Hugo dans « Ce que dit la bouche d'ombre » évoque au fond de l'univers « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » (*LC*, VI, 26, Massin IX, p. 376).

<sup>89</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 320.

<sup>90</sup> *LC*, VI, 16, II, Massin IX, p. 342.

(on notera les notations purement descriptives et sensorielles du dernier vers). Ou encore l'image de l'humanité chute d'eau dans l'abîme, qu'on trouve dans « Pleurs dans la nuit » : « Dans l'éternité, gouffre où se vide la tombe, / L'homme coule sans fin, sombre fleuve qui tombe / Dans une sombre mer<sup>91</sup> », et qu'on retrouve dans « *Horror* » : « L'être effrayant se tait au fond du ciel nocturne, / Et regarde tomber de la bouche de l'urne / Le flot livide des humains<sup>92</sup> ».

Ce principe de la méditation flux visionnaire, qui régit si nettement certains poèmes des *Contemplations* et de *La Légende des siècles*, régit aussi, mais beaucoup plus faiblement, la prose philosophique. Nous l'avons vu au chapitre 6, cette prose chemine surtout à travers des reformulations métaphoriques, des variations imagées ; ses progressions logiques elles-mêmes empruntent volontiers la voie d'une image ; et il est rare que ces images soient dénuées d'épaisseur visuelle ; de sorte qu'à la trame logique du discours s'entrelace un courant quasiment ininterrompu de représentations sensibles et fabuleuses, l'équivalent de ce courant d'images qu'on observe à l'état presque pur dans « Pleurs dans la nuit » ou « *Dolor* ». Sur fond de ce courant régulier, la prose présente en outre des événements visionnaires plus rares et plus spectaculaires qu'il faut noter. D'abord, il arrive que du flux visuel des métaphores, une authentique construction hallucinatoire se dégage : ainsi dans ce paragraphe des « Fleurs », qui vient couronner une longue méditation métaphorique sur la sublimation par l'amour des âmes les plus dégradées<sup>93</sup> :

C'est la nuit. La fosse monstrueuse de Clamart s'entrouvre ; un miasme, un phosphore, une clarté, en sort. Cela brille et frissonne ; le haut et le bas flottent séparément ; cela prend forme, la tête rejoint le corps, c'est un fantôme ; le fantôme, regardé dans l'ombre par de funestes yeux égarés, monte, grandit, bleuit, plane, et s'en va au zénith ouvrir la porte du palais de soleil où les papillons errent de fleur en fleur et où les anges volent d'étoile en étoile<sup>94</sup>.

Hugo a choisi, pour ultime variation de l'idée dans ce dernier paragraphe, d'évoquer au présent une situation fictive, à la fois concrète et indéterminée, dans laquelle il installe son lecteur avec la brusquerie libre et directe qui lui est coutumière, – par une simple indication circonstancielle, « c'est la nuit »<sup>95</sup>. C'est au cimetière de Clamart qu'on enterrait au XIX<sup>e</sup>

---

<sup>91</sup> *LC*, VI, 6, XIII, Massin IX, p. 320.

<sup>92</sup> *LC*, VI, 16, III, Massin IX, p. 343.

<sup>93</sup> Nous avons étudié cette longue méditation au chapitre 6 p. 329-330.

<sup>94</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 78.

<sup>95</sup> Même brusquerie pour l'évocation de la Néva dans *Napoléon le Petit* : « Nous sommes en Russie. La Néva est prise » (I, 4, Massin VIII, p. 422). C'est encore avec cette brusquerie que les comparants de certaines métaphores

siècle le corps des suppliciés : Hugo imagine donc cette scène, le fantôme d'un criminel guillotiné sortant de sa tombe et montant au ciel sous les yeux de la femme qui l'aimait (les « funestes yeux égarés » ; rappelons qu'au début des « Fleurs », Hugo explique comment les détenus hommes, par l'intermédiaire d'un dessin de bouquet, s'offrent à l'amour de la détenue femme qui voudra bien d'eux). Il est difficile d'assigner à ce passage sa position exacte entre littéralité et métaphoricité. Lu dans le prolongement de la variation métaphorique qui le précède, il peut être reçu comme une métaphore de plus – dans son ensemble ? (*i.e.* il ne s'agirait de dire rien de littéral précisément sur les émotions et les perceptions de la maîtresse du criminel guillotiné, mais seulement de forger une dernière image joignant l'horreur des bas-fonds à la sublimité de l'idéal) – ou bien Hugo cherche bien à parler du deuil de la maîtresse du criminel, mais la vision qu'il lui prête vaudrait tout de même allégoriquement, comme un nouveau symbole de l'idéal ouvert aux misérables ? – Ou bien il n'y aurait rien de métaphorique ici, et le « palais de soleil », cette belle création fabuleuse et visuelle comme Hugo sait les forger, hybridant les motifs et les reflétant les uns dans les autres (les anges parmi les étoiles sont en analogie avec les papillons parmi les fleurs), le « palais de soleil » ne serait qu'une représentation originale du paradis ? Sans doute faut-il se tenir à l'intersection étroite de ces trois possibilités. Mais l'actualisation visionnaire atteint ici sa limite extrême, où la vision n'est même plus bien sûre d'être une métaphore.

D'autres visions, très nettement métaphoriques, sont remarquables par leur ampleur, leur développement, qui permet à la fois l'abondance des notations descriptives (grâce auxquelles l'image prend son épaisseur visuelle exceptionnelle) et le filage de la métaphore. Ces *grandes visions*, comme on pourrait les appeler, sont volontiers des réécritures de mythes, en un sens très large du terme, mythes gréco-latins, bibliques, ou mythes littéraires plus récents : Hugo emprunte au patrimoine fictionnel occidental une *scène* qu'il fait revivre d'une vie nouvelle et double, visionnaire et allégorique. L'un des meilleurs exemples se trouve de nouveau dans « Les Fleurs ». Hugo vient d'écrire qu'« il y a du sacrifice humain dans la prostitution ; de là certains aspects terribles » ; il se produit alors à la fois un élargissement du propos et une entrée explicite dans le registre de la vision :

La fermentation de tous les vieux vices sociaux dégage à travers la civilisation une vapeur malsaine. L'ancien monde, fini ou finissant, apparaît comme une morne solitude morale. Le philosophe y rôde, osant à peine approcher de toutes les formes nocturnes qu'il entrevoit.

---

prennent la parole, – ou que le scripteur hugolien, se faisant comédien, donne à entendre leur parole : voir ici même, plus loin, p. 759-764.

L'heure est sombre. Ceci est la chaudière. La chaudière du Brocken, la chaudière de la bruyère de Harmuirh ; la grande cuve fatale du vieux monde. La flamme lèche l'airain ; le bouillonnement est monstrueux. Jetez-y le nouveau-né, jetez-y la chevelure blonde, jetez-y les cheveux gris, jetez-y la mère, jetez-y l'enfant, jetez-y la virginité des filles pauvres, jetez-y la honte, ce crapaud, jetez-y les cris et les larmes, jetez-y la faim, jetez-y la nuit. Toute la vieille société humaine frémit dans cette profondeur ; la fournaise est gaie au-dessous. Éclairs et tonnerre. Les hideux masques de l'ombre s'empourprent à la réverbération du brasier, le vague échevellement des furies apparaît dans la fumée ; Ignorance, Misère et Crime se donnent la main autour du mystère. On danse confusément dans cette lueur. Qui ? les êtres de l'abîme. Et, dans le crépuscule, sous le vol des chauves-souris, sous le cri des chouettes, devant l'immensité des ténèbres s'écroulant du zénith, les trois spectres, secouant leurs haillons, étendant sur l'horizon la noirceur de leurs bras terribles, hagards, farouches, joyeux, disent à l'assassin qui passe : tu es roi<sup>96</sup> !

Hugo emprunte à Shakespeare les sorcières de *Macbeth* : on sait combien il admirait le dramaturge élisabéthain pour la puissance de son imagination, et les sorcières sont l'un des fruits de cette imagination qui l'ont le plus marqué<sup>97</sup>. Hugo prend d'ailleurs la liberté de mélanger deux scènes de *Macbeth*, la scène 3 de l'acte I, au cours de laquelle les trois sorcières prédisent à Macbeth qu'il sera roi, et la scène 1 de l'acte IV, qui montre les sorcières s'affairant autour d'un chaudron où cuit, entre autres, un crapaud : il s'agit bien de condenser dans une même vision tout ce que ces personnages, à divers moments de la pièce, ont de fascinant. Cela noté, il faut surtout apprécier l'art et le déploiement de l'image : progressif, plutôt allusif, échangeant l'explicitation de la référence contre l'épaississement visuel. Un premier court paragraphe sert de seuil, de prologue préparatoire : il introduit le motif métaphorique comme visionnaire, et du coup l'inscrit dans une métaphore de la vision (tout commence par l'image éminemment visuelle du dégagement de vapeur, puis l'ancien monde « apparaît comme », le philosophe « entrevoit ») ; trois traits d'esquisse encore non reliés, une vapeur, une « morne solitude », des « formes nocturnes », font attendre au lecteur le tableau qui les intégrera ; la vision, ce mode déjà actualisé de la métaphore, franchit elle-même le pas qui la sépare de la réalité tangible, elle devient *lieu* où « le philosophe » voyant est absorbé, capturé comme *personnage* témoin, par une sorte de métalepse. Puis s'étale le deuxième et

---

<sup>96</sup> « Les Fleurs », 6, Massin XII, p. 85.

<sup>97</sup> Elles reviennent régulièrement dans son œuvre. Dans la Préface de *Cromwell* (1827), elles ont droit à deux mentions, dont celle-ci : « Toutes [les] créations [du grotesque] puisent dans leur propre nature cet accent énergique et profond devant lequel il semble que l'antiquité ait parfois reculé. Certes, les euménides grecques sont bien moins horribles, et par conséquent bien moins vraies, que les sorcières de *Macbeth* » (Massin III, p. 53). Nous avons étudié au chapitre 5 le poème des *Châtiments* qui réécrit métaphoriquement la scène du chaudron. Au chapitre IV, XI, 2 des *Misérables*, les quatre commères que rencontre Gavroche inspirent au narrateur ce parallèle : « L'Écosse a des trios de sorcières, mais Paris a des quatuors de commères ; et le "tu seras roi" serait tout aussi lugubrement jeté à Bonaparte dans le carrefour Baudoyer qu'à Macbeth dans la bruyère d'Armuyr. Ce serait à peu près le même croisement » (Massin XI, p. 759). Dans *William Shakespeare*, Hugo ne se contente pas de redire son admiration pour ces sorcières contre la critique classique, mais il relit la scène du « tu seras roi » sur un mode allégorique, comme nous le verrons au chapitre 13 (p. 806).

principal paragraphe : le scripteur est entré dans la vision avec « le philosophe », il se met en situation de témoin, décrivant au présent, surtout utilisant des déictiques qui identifient la situation d'énonciation à la situation fictive décrite<sup>98</sup> (« l'heure est sombre », « ceci est la chaudière » : mêmes procédés de théâtralisation que dans le passage de *Napoléon le Petit* sur l'historien dompteur de fauves, voir p. 762). Après une brève indication d'ambiance, la vision se focalise sur le chaudron, puis s'élargit pour faire apparaître les trois sorcières, dansant d'abord, puis prononçant leur phrase fameuse : le lecteur reconnaît l'intertextualité petit à petit, grâce à une description certes vive et détaillée (une hypotypose flamboyante), mais qui évite l'explicitation par les signifiants les plus attendus (*chaudron, sorcières, Macbeth*) tout en retenant quelques indications et détails précis de l'intertexte : le nom de la lande, « la bruyère de Harmuirh » (mais cet indice est d'abord brouillé par l'interférence avec un autre lieu intertextuel, le Brocken, sommet du sabbat du premier *Faust* de Goethe (1808)) ; le crapaud, seul ingrédient conservé de la mixture shakespearienne, rendu allégorique de la honte ; l'indication « éclairs et tonnerre », qui est une citation exacte (« *Thunder and Lightning. Enter three witches* » est la didascalie initiale de la première scène de *Macbeth*). Les sorcières sont décrites avec l'expressivité terrifiante et la fantasmagorie d'images internes à la métaphore : « les hideux *masques* de l'ombre s'empourprent à la réverbération du brasier, le vague échevellement des *furies* apparaît dans la fumée » (le substantif *furies* ramène les sorcières vers leurs sœurs de la mythologie antique, les Érinyes, dont Hugo les démarquait dans la Préface de *Cromwell*), « les trois *spectres*, secouant leurs haillons, étendant sur l'horizon la noirceur de leurs bras terribles, hagards, farouches, joyeux » ; et leur identité garde une espèce d'incertitude effrayante : « on danse confusément dans cette lueur. Qui ? les êtres de l'abîme ». Notons enfin les modifications apportées à ce condensé de deux scènes, pour les besoins de la symbolisation : les ingrédients de la mixture des sorcières, ce sont désormais les misères et les misérables, de sorte que le chaudron devient à la fois instrument de *torture*, de ce *sacrifice humain* dont Hugo avait lancé le mot un peu plus haut, et cuve de cette *fermentation* des vices sociaux, image de pourriture et image visuelle (pour sa vapeur) ; quant à la phrase fameuse des sorcières, elle n'est plus dite au futur assassin Macbeth mais à l'assassin en général, et (avec une certaine cohérence) elle n'est plus au futur mais au présent, – elle peut du reste être interprétée de deux manières : si l'on donne à *roi* un sens métapho-

---

<sup>98</sup> Cf. Judith Wulf, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo*, p. 66, à propos du démonstratif dans certaines métaphores : « Son emploi comme déictique rend ces éléments [les termes métaphoriques qu'il détermine] plus concrets en embrayant fictivement sur la situation d'énonciation ce qui donne l'impression qu'ils se présentent au lecteur ».

rique, elle voudrait dire que le crime est favorisé par la corruption sociale de l'ancien monde, mais si *roi* signifie simplement « despote », la phrase pourrait bien faire allusion à l'empire de Napoléon III (comme la plupart des occurrences du « tu seras roi » chez Hugo<sup>99</sup>), dire sa complémentarité logique et organique avec la corruption sociale de l'ancien monde. En certains points de l'image, Hugo ne recule pas devant la clarté allégorique : les trois sorcières deviennent trois personnifications, « Ignorance, Misère et Crime ». On voit ainsi quel complexe agencement d'idées Hugo réussit à confier à l'une de ses grandes visions, avec une virtuosité d'autant plus confondante qu'il se donne la contrainte d'un intertexte à réécrire. Nous étudierons au chapitre 14 les autres grandes visions fondées sur un mythe, mais celle-ci méritait d'être analysée ici parce que l'actualisation visionnaire y est la plus poussée.

La prose philosophique compte encore d'autres grandes visions qui ne réécrivent aucune scène mythique précise mais présentent une scène inédite, forgée par Hugo par hybridation et enchaînement de motifs métaphoriques divers (toujours cette productivité fictionnelle de la composition des métaphores). En cela, elles sont parentes de l'hallucination des « Fleurs » étudiée ci-dessus (le fantôme du guillotiné), mais cette dernière s'en distingue, on s'en souvient, par son actualisation visionnaire exceptionnelle qui lui fait presque perdre le statut de métaphore ; tandis qu'ici nous ne parlons que de scènes très nettement métaphoriques, et qui même, à la différence de la vision des sorcières de *Macbeth*, ne sont pas forcément *marquées comme* visions. Plus inventives que les réécritures de scènes mythiques, ces autres grandes visions ont aussi, du coup, une différence formelle : elles n'ont pas l'espèce de clôture qui caractérise les tableaux empruntés à une tradition, elle peuvent naître d'une notation des plus littérales et se prolonger ensuite, selon l'élan d'imagination qui les anime, d'image en image, théoriquement à l'infini ; ce dynamisme, cette évolution, confère à la scène l'épaisseur non plus seulement d'une fiction et d'une vision, mais d'un récit (sur cela, voir plus loin). Un sujet de la pensée hugolienne semble se prêter particulièrement à cette modalité de la métaphore visionnaire : la description et l'exaltation de l'activité des génies. Nous l'avons déjà entrevu au chapitre 11, en particulier en étudiant l'usage du motif de l'ange, qui est souvent un ingrédient de ces scènes grandioses. On trouve parfois des embryons de vision dont les génies sont les héros, par exemple dans ce passage de *William Shakespeare* : Hugo

---

<sup>99</sup> Voir ci-dessus la n. 97. Jean Gaudon, dans *Le Temps de la contemplation*, signale une caricature anti-bonapartiste de la période 1848-1851 qui exploite déjà cette scène de *Macbeth* par le biais d'un mauvais calembour : « B.N. Est., 0a 22. Un âne botté, tricorne, Légion d'honneur, épée au côté, entouré de ses admirateurs parmi lesquels on distingue Thiers. Légende : "Ma bête... Tu seras roi" » ([1969], Paris, Honoré Champion, 2003, p. 482 la note 25 du chapitre « Châtiments »). Une fois de plus, le choix d'image hugolien s'inscrit dans l'imagerie caricaturale de son temps.

explique que les génies effarouchent facilement par leur envergure, parce qu'ils sont à la fois tout l'homme et quelque chose de plus :

À cette nature totale, à cette humanité complète, à cette argile, qui est toute votre chair, et qui est en même temps toute la terre, ils ajoutent, et ceci achève votre terreur, la réverbération prodigieuse de l'inconnu. Ils ont des échappées de révélation, et subitement, et sans crier gare, à l'instant où l'on s'y attend le moins, ils crèvent la nuée, font au zénith une trouée d'où tombe un rayon, et ils éclairent le terrestre avec le céleste<sup>100</sup>.

Dans la deuxième phrase, qui continue et reformule la première par une image, le pronom personnel qui désigne les génies est d'abord le sujet d'une proposition faiblement imagée, puis avec une soudaineté sur laquelle renchérit le texte (« subitement ») il devient socle d'une représentation puissamment sensible : nous l'annonçons plus haut, l'objet du discours passe tout à coup de la littéralité à une mise en scène, faite de motifs allégoriques (c'est-à-dire *in absentia*) conçus pour s'enchaîner dans une continuité événementielle. Ce sont des gestes, métaphoriques parce qu'ils symbolisent des réactions plus immatérielles, mais ils seraient recevables littéralement s'ils n'avaient cet effet fabuleux sur un décor tout aussi symbolique. On retrouve bon nombre de ces traits dans d'autres passages, par exemple cette vision moins embryonnaire, au livre suivant de *William Shakespeare*, – il s'agit en fait de la suite d'une vision que nous avons étudiée au chapitre 9 (p. 534-536) : Hugo explique que la grandeur du génie est de « sacrifier à la canaille », il met d'abord en scène, sous les yeux du poète, « la sombre mer des pauvres », puis il continue :

Et le poète écoute, et il entend ; et il regarde, et il voit ; et il se penche de plus en plus, et il pleure. Et tout à coup, grandissant d'un grandissement étrange, puisant dans toutes ces ténèbres sa propre transfiguration, il se redresse, terrible et tendre, au-dessus de tous les misérables, de ceux d'en haut comme de ceux d'en bas, avec des yeux éclatants.

Et il demande compte à grand cris. Et il dit : Voici l'effet ! Et il dit : Voici la cause ! Le remède, c'est la lumière. *Erudimini*. Et il ressemble à un grand vase plein d'humanité que la main qui est dans la nuée secouerait, et d'où tomberaient sur la terre de larges gouttes, brûlure pour les oppresseurs, rosée pour les opprimés<sup>101</sup>.

Le poète, qui était d'abord le voyant d'une vision métaphorique, finit par s'intégrer à la vision, par devenir le centre de la mise en scène, – selon une logique thématique plusieurs fois réaffirmée chez Hugo : le voyant est lui-même vision<sup>102</sup>. Ici comme ailleurs, l'effet de la

---

<sup>100</sup> *WS*, II, III, 6, Massin XII, p. 263.

<sup>101</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 271.

<sup>102</sup> Hugo écrit dans « Les Mages » au sujet d'Orphée : « L'éblouissant est ébloui » (*LC*, VI, 23, 1, Massin IX, p. 356). Ce vers consonne avec un passage des *Misérables* dans lequel Hugo remarque, au sujet de la contemplation humaine qui « analyse et creuse son propre éblouissement » : « On pourrait presque dire que, par une sorte de réaction splendide, elle en éblouit la nature ; le mystérieux monde qui nous entoure rend ce qu'il reçoit ; il est probable que les contemplateurs sont contemplés » (I, I, 14, Massin XI, p. 91). Nous avons vu plus haut comment le pâtre voyant de « *Magnitudo Parvi* » devenait lui-même vision. Les voyants hugoliens ont souvent au minimum des prunelles de lumière (voir par exemple les mineurs du progrès au chapitre III, VII, 1 des *Misérables*) : d'une façon ou d'une autre, Hugo fait presque toujours du voyant une vision.

vision est de rendre le poète spectaculaire : ses premiers mouvements restent dans les limites de la nature, recevables littéralement quoique allégoriques, « il se penche de plus en plus, et il pleure » – nouvelle illustration de la double nature du génie, humain et surhumain – puis, avec la même soudaineté que dans l'exemple précédent (« tout à coup »), la scène devient fabuleuse : « grandissement étrange », « transfiguration », et ces « yeux éclatants » qui sont peut-être l'attribut spectaculaire le plus systématique des voyants hugoliens. La mise en scène s'enrichit ensuite de paroles prononcées ; enfin elle reçoit un dernier prolongement, la partie la plus fantasmagorique de cette vision, grâce à une comparaison (« il ressemble à un grand vase... »), à la fois greffée sur tout cet ensemble métaphorique, et à l'intérieur de laquelle le métaphorique reprend ses droits, puisque le vase est « plein d'humanité » ; cette comparaison se déploie en une allégorie complexe et fabuleuse (« le bras qui est dans la nuée », les gouttes d'humanité répandues sur la terre, leur effet différencié), à la faveur du conditionnel qui autorise la construction d'un comparant parfaitement imaginaire. Notons que le motif de la transfiguration – et aussi peut-être ces pleurs qui précèdent l'indignation, et peut-être encore l'image du vase dans la main de Dieu, plein d'une rosée dont le double effet reprend l'imaginaire de l'eau bénite – tire la figure du génie vers l'une de ses identités métaphoriques hugoliennes, la figure christique<sup>103</sup>. Et l'on est frappé de retrouver cette inclination thématique au cœur d'une dernière vision, qui est sans doute la plus longue de ces grandes mises en scènes libres, inventives, que l'exaltation des génies suscite volontiers : c'est dans la prose philosophique « Du Génie » :

Ils ont dans la prunelle quelque vision redoutable qu'ils emportent sous leur sourcil. Ils ont vu l'océan comme Homère, le Caucase comme Eschyle, la douleur comme Job, Babylone comme Jérémie, Rome comme Juvénal, l'enfer comme Dante, le paradis comme Milton, l'homme comme Shakespeare, Pan comme Lucrèce, Jehovah comme Isaïe. Ils ont, ivres de rêve et d'intuition, dans leur marche presque inconsciente sur les eaux de l'abîme, traversé le rayon étrange de l'idéal, et ils en sont à jamais pénétrés. Cette lueur se dégage de leurs visages, sombres pourtant, comme tout ce qui est plein d'inconnu. Ils ont sur la face une pâle sueur de lumière. L'âme leur sort par les pores. Quelle âme ? Dieu.

Remplis qu'ils sont de ce jour divin, par moments missionnaires de civilisation, prophètes de progrès, ils entr'ouvrent leur cœur, et ils répandent une vaste clarté humaine ; cette clarté est de la parole, car le Verbe, c'est le jour. – *Ô Dieu*, criait Jérôme dans le désert, *je vous écoute autant des yeux que des oreilles !* – Un enseignement, un conseil, un point d'appui moral, une espérance, voilà leur don ; puis leur flanc béant et saignant se referme, cette plaie qui s'est faite bouche et qui a parlé rapproche ses lèvres et rentre dans le silence, et ce qui s'ouvre maintenant, c'est leur aile<sup>104</sup>.

<sup>103</sup> Voir sur ce point le chapitre 14 p. 886-887.

<sup>104</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 411.

Nous interrompons ici la citation, mais le paragraphe et la vision continuent, sur cette image du vol de l'ange que nous avons étudiée au chapitre 11 p. 689. À nouveau, divers motifs s'enchaînent dans une continuité narrative potentiellement infinie, des gestes symboliques, dont le personnage des génies est le socle, et qui interagissent avec un décor symbolique. Le résultat est une scène fabuleuse, une fantasmagorie fascinante, – librement inventée sans doute, mais inspirée toutefois de récits hérités : ici le souvenir des évangiles est perceptible en plusieurs points, la « marche presque inconsciente sur les eaux de l'abîme », qui rappelle Jésus marchant sur le lac de Tibériade<sup>105</sup>, le « flanc béant et saignant », qui évoque la dernière plaie ouverte dans le corps du Christ crucifié<sup>106</sup> ; et peut-être encore la « pâle sueur de lumière », souvenir de l'agonie à Gethsémani<sup>107</sup> ? Et l'on ne considère ici que les ingrédients purement visuels de la mise en scène ; la métaphorisation des idées théologiques (« L'âme leur sort par les pores. Quelle âme ? Dieu », soit l'incarnation, et le Verbe) relève de notre chapitre 14. Mais l'intéressant est que ces emprunts à l'évangile sont réutilisés librement, et sans être avoués, dans la composition d'un ensemble fictif et merveilleux ; au service du merveilleux, on retrouve encore et toujours l'hybridation des images, d'abord *sueur + lumière*, puis plus original, quoique non sans autre exemple dans le corpus hugolien, nous l'avons vu, l'hybridation *plaie + bouche*.

### **L'action des métaphores : narrativité, dramaturgie**

À côté de ces deux premières tendances à l'actualisation des métaphores hugoliennes, la fabuleuse et la visionnaire, il faut en distinguer une troisième (volontiers combinée avec les deux autres) qu'on pourrait appeler l'actualisation *dramatique* : l'image prend son autonomie non seulement comme représentation d'une réalité fictive, mais comme représentation d'une histoire, faite d'actions et de processus ; à travers elle un récit se raconte ou un drame se joue (nous reviendrons plus loin sur la possible distinction entre une modalité narrative et une modalité dramatique de ce phénomène). Ici encore Pierre Albouy nous précède, qui voyait dans les métaphores hugoliennes de petits mythes : nous avons en fait dissocié les deux composants de la notion de mythe – le *fabuleux*, étudié plus haut, et l'*histoire*, que nous

---

<sup>105</sup> Évangile de Matthieu, 14, 22-33 ; évangile de Marc, 6, 45-51 ; évangile de Jean, 6, 16-21.

<sup>106</sup> « Venus à Jésus, quand ils virent qu'il était déjà mort, ils ne lui brisèrent pas les jambes, mais l'un des soldats, de sa lance, lui perça le côté et il sortit aussitôt du sang et de l'eau » (évangile de Jean, 19, 33-34).

<sup>107</sup> « Entré en agonie, il pria de façon plus instante, et sa sueur devint comme de grosses gouttes de sang qui tombaient à terre » (évangile de Luc, 22, 44).

étudierons ici – parce que ces deux modes d’actualisation de l’image peuvent exister séparément (nous avons vu plusieurs exemples d’images fabuleuses sans rien de dramatique).

L’actualisation dramatique, comme les deux autres, peut avoir des facteurs thématiques et des facteurs plus formels.

Certains motifs métaphoriques possèdent indéniablement, plus que les autres, cette vertu d’entraîner le *discours* (philosophique, lyrique ou autre) vers le  *récit*, en présentant les faits dénotés sous l’aspect non seulement de gestes et d’actes, mais sous l’aspect d’une *aventure* : des personnages sont emportés dans une action en attente de dénouement, avec une intensité dramatique qui fait exister la métaphore, dans l’esprit du lecteur, comme une histoire à part entière. Ainsi, dans les derniers vers d’« Insomnie », au livre III des *Contemplations*, le phénomène de l’inspiration poétique obsédante prend la figure d’une poursuite à travers la forêt :

Dans ces grands horizons subitement rouverts,  
Il faut de strophe en strophe, il faut de vers en vers,  
S’en aller devant soi, pensif, ivre de l’ombre ;  
Il faut, rêveur nocturne en proie à l’esprit sombre,  
Gravir le dur sentier de l’inspiration,  
Poursuivre la lointaine et blanche vision,  
Traverser, effaré, les clairières désertes,  
Le champ plein de tombeaux, les eaux, les herbes vertes,  
Et franchir la forêt, le torrent, le hallier,  
Noir cheval galopant sous le noir cavalier<sup>108</sup>.

La série des infinitifs métaphoriques et de leurs compléments épaissit et impose une représentation qui est dramatique : des lieux (à foison, et libres de toute correspondance particulière du côté du comparé, ce qui aide l’image à se solidifier) forment le décor d’une action qui articule plusieurs actants : l’inspiration « cavalier », le poète « noir cheval » (la notation de couleur apporte le secours de l’actualisation visuelle), à la poursuite de « la blanche vision », c’est donc une chasse – motif producteur d’histoires s’il en est dans la tradition littéraire occidentale. C’est une chasse encore que l’on trouve dans quelques vers du « Satyre » qui peignent l’homme en proie au mal : de nouveau, l’objet se diffracte et se distribue dans une configuration ordonnée, dynamique et, surtout, dramatique : « Il [le satyre] montra tout le gouffre acharné contre l’âme ; / Les ténèbres croisant leurs funestes rameaux, / Et la forêt du sort et la meute des maux. / Les hommes se cachant, les dieux suivant leurs pistes<sup>109</sup> ». L’aventure de cette chasse sinistre naît de l’étymologie et de la réactivation d’une

---

<sup>108</sup> *LC*, III, 20, Massin IX, p. 183.

<sup>109</sup> *LS1*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 597.

métaphore figée : *acharner*, au sens premier, c'est donner le goût de la chair à une bête de proie. Ce qui est frappant, c'est qu'au fond, « tout le gouffre », « les ténèbres », « le sort », « les maux » et « les dieux » sont ici des espèces diverses, parfois des visages métaphoriques ou allégoriques, d'une même réalité : le monde matériel en tant qu'il échappe au contrôle de l'homme et qu'il l'accable. Mais l'invention métaphorique multiplie cette diversité d'espèces pour pouvoir confier tous les rôles de son drame, – aux « ténèbres » et au « sort », le rôle de décor, la forêt, aux « maux » le rôle de la meute, aux « dieux » le rôle des chasseurs, tandis que les hommes sont les proies isolées au milieu de tout cet ensemble hostile. À ces petits drames il ne manque que d'être racontés dans les formes (l'écriture reste celle du discours, de la vérité générale, et non du fait singulier inscrit dans le temps) ; mais l'imagination du lecteur se passe de cette formalité, reçoit comme des narrations ces puissances d'histoire.

Parfois, l'objet de la métaphore est déjà historique, fait d'événements particuliers, tel qu'il s'exprime naturellement dans un récit : alors l'image dramatique, parce qu'elle dit ces événements, reçoit la forme *linguistique* du récit. Par exemple, dans *Les Misérables*, Hugo explique que la Révolution française, « cet immense acte de probité », est venue couper court au péril des jacqueries qui planait sur la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle : « La révolution française, qui n'est pas autre chose que l'idéal armé du glaive, se dressa, et du même mouvement brusque, ferma la porte du mal et ouvrit la porte du bien<sup>110</sup> ». Ouvrir, fermer une porte, ces actions banales ont une charge symbolique, archétypale, imaginaire qui leur permet de fournir un épisode puissamment dramatique<sup>111</sup>, surtout si le personnage est « armé du glaive », ce qui le rend épique. Cet épisode en puissance, parce qu'il vient se greffer sur un récit historique, devient formellement narratif, et Hugo n'oublie rien des détails gratuits et visuels (« se dressa », « du même mouvement brusque ») qui peuvent encore épaissir la représentation.

Dans d'autres cas, l'objet est abstrait et général, mais la métaphore trouve dans la parabole le moyen de se faire récit. « *Promontorium Somnii* » contient un exemple exceptionnel de ce phénomène : non seulement l'image cristallise en une narration abondante et vivante, mais des métaphores secondes, appliquées au comparant de la métaphore première, superposent à l'histoire racontée une autre histoire, plus prenante, plus dramatique parce

---

<sup>110</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 708.

<sup>111</sup> Par exemple, au chant VII de l'*Énéide*, Junon ouvrant les portes de la guerre. Cf. deux autres portes métaphoriques hugoliennes (à peu près la même, en fait) que nous avons citées au chapitre 9, « la porte noire » (p. 546) et « les portes de la nuit » (p. 550).

qu'elle est humaine. Hugo vient de lancer cette injonction, « penseurs, soyez rêveurs », mais il ajoute :

Seulement n'oubliez pas ceci : il faut que le songeur soit plus fort que le songe. Autrement danger. Tout rêve est une lutte. Le possible n'aborde pas le réel sans on ne sait quelle mystérieuse colère. Un cerveau peut être rongé par une chimère.

Qui n'a vu dans les hautes herbes du printemps un drame horrible ? Le hanneton de mai, pauvre larve informe, a volé, voleté, bourdonné ; il a fait des rencontres, il s'est heurté aux murs, aux arbres, aux hommes, il a brouté à toutes les branches où il a trouvé de la verdure, il a cogné à toutes les vitres où il a vu de la lumière, il n'a pas été la vie, il a été le tâtonnement essayant de vivre. Un beau soir, il tombe, il a huit jours, il est centenaire. Il se traînait dans l'air, il se traîne à terre ; il rampe épuisé dans les touffes et dans les mousses, les cailloux l'arrêtent, un grain de sable l'empêtre, le moindre épillet de graminée lui fait obstacle. Tout à coup, au détour d'un brin d'herbe, un monstre fond sur lui. C'est une bête qui était là embusquée, un nécrophore, la jardinière, un scarabée splendide et agile, vert, pourpre, flamme et or, une pierrerie armée qui court et qui a des griffes. C'est un insecte de guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné : le chevalier brigand de l'herbe. Rien n'est formidable comme de le voir sortir de l'ombre, brusque, inattendu, extraordinaire. Il se précipite sur ce passant. Ce vieillard n'a plus de force, ses ailes sont mortes, il ne peut échapper. Alors c'est terrible. Le scarabée féroce lui ouvre le ventre, y plonge sa tête, puis son corselet de cuivre, fouille et creuse, disparaît plus qu'à mi-corps dans ce misérable être, et le dévore sur place, vivant. La proie s'agite, se débat, s'efforce avec désespoir, s'accroche aux herbes, tire, tâche de fuir, et traîne le monstre qui la mange. Ainsi est l'homme pris par une démence. Il y a des songeurs qui sont ce pauvre insecte qui n'a point su voler et qui ne peut marcher ; le rêve, éblouissant et épouvantable, se jette sur eux et les vide et les dévore et les détruit<sup>112</sup>.

Notons d'abord, de part et d'autre de ce passage saisissant, le cadre qui arrime la parabole à la métaphore : le retour au comparé n'utilise pas seulement le langage de la comparaison (« ainsi est l'homme pris par une démence ») mais comporte la récupération métaphorique du comparant (« il y a des songeurs qui *sont* ce pauvre insecte », « le rêve, *éblouissant* et épouvantable, *se jette sur* eux et les *vide* et les *dévore* et les détruit »), tandis qu'en préambule à la parabole, des métaphores annoncent et préparent l'histoire qui va être racontée (« tout rêve est une *lutte* », « un cerveau peut être *rongé* par une chimère ») : ainsi le long récit central apparaît bien comme la temporaire autonomisation narrative d'une image qui, en premier et en dernier ressort, est une métaphore. L'histoire est un petit fait de l'observation quotidienne, une scène de la nature minuscule ; elle est racontée à hauteur de personnages, avec toute la richesse de détails et toute la vivacité dont on a déjà vu Hugo capable, lorsqu'il peignait le gel et le dégel de la Néva dans *Napoléon le Petit* ou les sorcières de *Macbeth* dans « Les Fleurs » ; on retrouve la même puissance visuelle, le même caractère d'hypotypose dynamique (avec cet inducteur de vision : « rien n'est formidable comme de *le voir* sortir de l'ombre, brusque, inattendu, extraordinaire »). Ce petit fait est un comparant parfait pour la

---

<sup>112</sup> « PS », Massin XII, p. 465.

destruction de l'homme par le rêve : un exemple de dévoration d'une violence extrême, avec disproportion monstrueuse et en même temps beauté merveilleuse du dévrateur, exemple qu'on croirait fabuleux, mais trouvé pourtant dans la réalité naturelle et réveillant sans doute des souvenirs de chose vue en chaque lecteur. Ce terrible et ce fabuleux dans le naturel, Hugo entend les mettre en valeur, contre le risque de banalité et d'insignifiance d'une histoire d'insectes, qui vue de trop haut perdrait toute commune mesure avec le drame de la folie ; or c'est bien ici à un « *drame horrible* » qu'on a affaire. D'où les métaphores secondes qui jouent le rôle de révélateurs, qui bloquent l'optique du récit à l'échelle des personnages en les élevant eux-mêmes à taille humaine et légendaire : le scarabée grandit et se mêle de plusieurs natures, chimère en tous les sens du terme, il est « pierrerie armée qui court et qui a des griffes », puis « insecte de guerre casqué, cuirassé, éperonné, caparaçonné », puis « le chevalier brigand de l'herbe » ; il est « monstre » du début à la fin, tandis que le hanneton est « passant » et « vieillard » ; on assiste à une scène de meurtre médiéval dans le goût de « L'Aigle du casque », ce poème de la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* (1877). Ainsi l'image subit une double actualisation narrative : de la métaphore à la parabole, et du petit fait naturel à l'aventure fabuleuse ; cela va de pair avec un épaissement fictionnel exceptionnel, puisque le rêve s'incarne dans un personnage qui hybride les identités (toujours cet art du composite, ici à la fois vertical, sur deux niveaux, grâce aux métaphores secondes, et horizontal, grâce à la combinaison de métaphores différentes : *rêve* → *scarabée* → *gemme* + *monstre* + *chevalier*), et avec la suggestion visuelle qui achève de donner vie à l'ensemble.

Pour animer ses métaphores, Hugo utilise encore une technique bien précise et originale, la *prise de parole* du comparant. En prêtant à ce dernier un discours direct, on le fait davantage exister comme personnage d'une histoire miniature.

Souvent, cette prise de parole n'est que le prolongement d'une personnification : le comparant est de toute façon un être animé, on n'enfreint donc pas une règle de pertinence supplémentaire en le faisant parler. Considérons cette strophe de « Pleurs dans la nuit » :

Le doute, fils bâtard de l'aïeule sagesse,  
Crie : À quoi bon ? devant l'éternelle largesse,  
    Nous fait tout oublier,  
S'offre à nous, morne abri, dans nos marches sans nombre,  
Nous dit : – Es-tu las ? Viens ! – et l'homme dort à l'ombre  
    De ce mancenillier<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> *LC*, VI, 6, 1, *Massin IX*, p. 308.

D'abord présenté comme le « fils bâtard de l'aïeule sagesse », le doute semble bien assimilé à une personne, et l'on n'est donc pas trop surpris qu'il « crie : À quoi bon ? ». La suite, toutefois, est intéressante : le doute, toujours lui, prononce une autre parole, il « nous dit : – Es-tu las ? Viens ! », alors qu'il est en train de prendre un aspect métaphorique nouveau : celui d'un « morne abri » qui « s'offre à nous », d'un abri dangereux, le mancenillier, comme le révèle la fin de la strophe. Ainsi, devenu arbre, le doute parle encore. Vu la coexistence rapprochée des deux images au sein de la même phrase, il est tout à fait possible de considérer qu'elles se combinent au lieu de se remplacer : le poète nous offrirait cette création mythographique originale, le doute « fils bâtard de l'aïeule sagesse » *et* « mancenillier », tout à fait dans le goût des généalogies mythiques<sup>114</sup> – et la prise de parole de l'arbre ne serait pas alors trop anormale. Mais d'autres passages montrent que chez Hugo, n'importe quel comparant normalement inanimé est susceptible de prendre la parole. Nous avons déjà rencontré cette petite allégorie des « Fleurs » dans laquelle Hugo transpose le mépris entre classes sociales : « La cave dit : le grenier est sale ; le grenier dit : la cave est noire<sup>115</sup> », et cette autre allégorie de la même prose philosophique, qui dit la complicité de l'obscurantisme et de la criminalité : « La fausse lumière, quoi de pire ! le crime dit à cette chandelle : graisse ma roue avec ton suif<sup>116</sup> ». En outre, la prise de parole est, selon les cas, plus ou moins *surajoutée*, et plus ou moins *modélisatrice*. Dans la strophe de « Pleurs dans la nuit » que nous avons citée, elle est tout à fait *modélisatrice*, et elle est à peine *surajoutée*. *Crier : à quoi bon ?* et *nous dire : – Es-tu là ? Viens !* sont des actions à travers lesquelles la métaphore décrit l'effet du doute (donc modélisation). Et certes, la deuxième prise de parole reformule « s'offre à nous », la première pré-formule à peu près « nous fait tout oublier », mais elles sont parfaitement intégrées à ce mouvement d'une phrase qui déploie la métaphore, si bien que malgré le double emploi de la reformulation, elles sont à peine surajoutées. Qu'on les compare, de ce point de vue, à la prise de parole qui continue la métaphore dans ce passage du « Goût » :

Les rhétoriques, qui ont le tort de prolonger l'enseignement au delà de la classe, exigent cette obéissance ; elles ont établi une norme, quelque chose comme le bureau du pesage à l'entrée des routes. Pesage imposé par les pédants aux esprits. Elles ignorent la loi intime du génie et entrevoient à peine sa loi externe. De là les grosses niaiseries du goût banal.

---

<sup>114</sup> Dans la mythologie scandinave, le loup Fenrir et le serpent géant Jörmungand sont enfants du dieu Loki et d'une géante. Dans la *Théogonie* d'Hésiode, Styx, à la fois fleuve infernal et océanide, est l'une des filles d'Océan et de Téthys ; l'Érèbe et la Nuit, nés du Chaos, ont eu pour enfants l'Éther et le Jour.

<sup>115</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 84.

<sup>116</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94.

– Diable ! ou juste ciel ! s'écrie le préposé, voilà un génie qui fait basculer le goût. Il y a surcharge. Ce génie est en contravention. À l'amende ! – Et Zoïle condamne Homère, et Mœvius condamne Virgile<sup>117</sup>

L'image du pesage, comparaison qui s'affermit en métaphore dans une phrase nominale, se passe d'abord très bien de toute prise de parole. C'est la fantaisie satirique de Hugo qui le conduit à donner, deux phrases et un alinéa plus loin, ce prolongement animé à sa métaphore, pour le plus grand plaisir du lecteur. Un personnage, le « préposé » au pesage, est spécialement tiré du néant pour l'occasion : *surajout* à une métaphore qui, au départ, n'avait rien d'une personnification. Le discours direct, plus long que celui du mancenillier Doute, sert lui-même à donner plus de développement à l'image : « un génie qui fait basculer le goût », « il y a surcharge », « ce génie est en contravention », « à l'amende ! », on reconnaît la variation répétitive sur un même motif, le désir de cumuler toutes les formulations possibles d'une métaphore séduisante ou comique<sup>118</sup>. Mais quelque *surajoutée* qu'elle soit, la prise de parole n'en est pas moins modélisatrice : l'exclamation du préposé transpose la réprobation de la rhétorique classique face aux irrégularités des génies. De même, *dire : le grenier est sale* et *dire : la cave est noire*, dans l'exemple des « Fleurs » cité plus haut, transposent le sentiment de mépris et de haine de part et d'autre. En revanche, l'autre passage des « Fleurs » montre que la prise de parole peut n'être en rien modélisatrice : l'invitation du crime à la chandelle, l'acte énonciatif de cette invitation, ne transpose aucun élément de la configuration-comparé. La prise de parole a donc une gratuité assez remarquable *en tant que prise de parole* ; son contenu, lui, est indispensable puisqu'il achève l'image ; le scripteur prend cette liberté formidable d'animer ses comparants pour qu'ils énoncent eux-mêmes la métaphore dont ils sont les ingrédients.

Dans tous ces exemples, l'appareil minimal du discours direct (un verbe de discours, avec les signes typographiques qui font la suture entre discours citant et discours cité) était toujours en place. D'autres cas sont intéressants par l'absence partielle ou totale de cet appareil. Le verbe introducteur peut disparaître, mais une ponctuation de discours direct subsister, comme dans ce passage des « Génies appartenant au peuple » qui met en scène le charitable génie : « La misère universelle est là, gisante ; il lui parle, il la conseille, il l'enseigne, il la console, il la relève ; il lui montre son chemin, il lui rallume son âme. – Vois devant toi, pauvre

---

<sup>117</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 417. Suivant une correction de Jacques Cassier (voir la notice de son édition critique du reliquat de *William Shakespeare*, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo, [http://groupugo.div.jussieu.fr/Default\\_Oeuvres.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Default_Oeuvres.htm) (consulté le 25 juin 2020), p. 2), nous rétablissons « pesage » à la place de « péage » qui est donné par l'édition Massin et d'autres.

<sup>118</sup> Sur cette modalité de variation métaphorique et sur ce désir, voir le chapitre 6 p. 313-318.

humanité. Marche<sup>119</sup> ! » Seul le tiret signale encore qu'un énonciateur nouveau intervient, et son identité n'est pas explicitée, même s'il s'agit évidemment du génie, – la prise de parole n'étant qu'une reformulation d'une action métaphorique que Hugo prête au génie (« il lui montre son chemin » → « – Vois devant toi, pauvre humanité. Marche ! »). Mais ailleurs, et souvent, même le tiret disparaît. Ainsi dans « *Promontorium Somnii* », où Hugo nous donne ce petit spectacle de personnifications : « Les religions, du haut de leurs chaires, s'accusent, les unes les autres, de faux paradis. Tu radotes, Brahma ! Tu as menti, Mahomet ! Tu escroques les âmes, Luther<sup>120</sup> ! » Ou bien dans cet autre passage des « Génies appartenant au peuple » : « selon eux [les génies], il y a des haltes, des repos inutiles, des nœuds, on ne sait quel effrayant embarras de charrettes dans l'infini. En marche, mondes<sup>121</sup> ! » Dans ces deux cas, comme plus haut, la parole vient illustrer, reformuler ce qui précède (on nous parle d'accusations entre les religions, d'une irritation des génies devant l'embarras de charrettes cosmique, les exclamations surgissent comme la réalisation dans le texte de ces accusations et de cette irritation), et on sait donc à quels personnages l'attribuer. Mais, formellement, aucun changement de locuteur n'est marqué. On a en somme du discours direct libre : comme dans le cas du discours indirect libre, l'énonciateur principal rapporte *de sa propre voix* des paroles qui ne sont pas les siennes. Du coup, l'effet dramatique de la métaphore commence à glisser du narratif vers le théâtral : le scripteur hugolien, au lieu d'être le narrateur qui donne la parole à ses personnages, se comporte en acteur qui joue leur rôle, prononce leur texte.

Ce glissement s'accroît à mesure que la parole fictive s'éloigne, voire se dispense, de l'énoncé métaphorique décrivant l'action de personnage qu'elle réalise ou illustre. Ainsi dans ce passage de « *Promontorium Somnii* » où Hugo critique le rêve des réactionnaires :

donner à l'ancien monde théocratique et féodal, à Jadis déjà avancé et odorant, une sorte de vie morte qui le ramène au milieu de nous, et qui nous marie, nous le présent, à ce cadavre, nous la lumière, à cette nuit, c'est aussi là une tentative, cela est extraordinaire et vaut la peine d'être essayé, et il y a des rêveurs pour faire ce rêve. Quel succès, la chute ! Quel triomphe, la décadence ! Quel bel assassinat, tuer le progrès ! Épaissir le bandeau sur la paupière humaine, masquer le point du jour, faire marcher l'homme du côté des talons, bravo ! J'ai l'honneur de vous présenter le passé, bouchez-vous le nez si vous voulez, mais embrassez-le<sup>122</sup>.

Dans la dernière phrase, le scripteur joue le rôle du réactionnaire tel qu'il est décrit quelques phrases plus haut : « donner [...] à Jadis déjà avancé et odorant une sorte de vie morte qui le

---

<sup>119</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 443.

<sup>120</sup> « *PS* », Massin XII, p. 478.

<sup>121</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 445.

<sup>122</sup> « *PS* », Massin XII, p. 479.

ramène au milieu de nous, et qui nous marie, nous le présent, à ce cadavre ». Séparée de cette programmation préalable par des variations métaphoriques, la parole fictive est davantage sentie comme un phénomène théâtral que comme un discours (direct libre) rapporté par un narrateur. Dans un autre passage de la même prose philosophique, il n’y a simplement pas de personnage métaphorique explicite à qui rapporter la parole fictive. Hugo affirme, avec une image empruntée à l’histoire, que nous avons tous nos projets chimériques, voués au démenti de la réalité : « Chacun fait sa campagne de Russie. Il y a toujours un Rostopchine inattendu. Moscou brûlera, mon pauvre garçon. N’importe. On va en avant<sup>123</sup> ». L’énonciateur, dans l’écriture même, *donne représentation* d’une situation fictive d’interlocution, et cela simplement en jouant l’un des rôles de cette situation, en en prononçant le texte.

L’animation théâtrale de la métaphore n’implique pas nécessairement que le scripteur joue un personnage, c’est-à-dire prononce des paroles qui doivent être imputées à un autre (comme il le fait par exemple dans les cas d’ironie) ; mais elle implique que le scripteur se projette dans une situation fictive : qu’il prononce des paroles appartenant à une situation qui n’est pas la situation d’écriture, et qui en cela est fictive. Considérons par exemple ce passage de *William Shakespeare* dans lequel Hugo affirme l’impératif de l’engagement littéraire : « Le beau doit se mettre au service de l’honnête. Je suis le valet de ma conscience. Elle me sonne, j’arrive. Va ! je vais. Que voulez-vous de moi, ô vérité, seule majesté de ce monde<sup>124</sup> ? » La métaphore du valet reçoit un développement progressif qui aboutit à une animation théâtrale ; Hugo ne revêt le masque d’aucun personnage, il joue son propre rôle dans une situation fictive : lui, devant la vérité personnifiée, s’adressant à elle (et non au lecteur, son destinataire réel), lui prêtant solennellement allégeance ; le ton et l’effet sont hymniques<sup>125</sup>. Certes le scripteur endosse ici un rôle qui est prévu et coloré par l’image : il joue Hugo en tant que « valet de sa conscience ». De même, dans un autre passage de *William Shakespeare* qui défend lui aussi l’engagement littéraire, Hugo donne de lui une représentation fictive : être ailé, il appelle à lui la tempête, qui figure l’énergie de l’indignation : « aller, éveiller, hâter, marcher, courir, penser, vouloir, à la bonne heure, voilà qui est bien. Cela vaut la peine d’être poète. Prenez garde, vous perdez le calme. Sans doute ; mais je gagne la colère. Viens me souffler dans les ailes, ouragan<sup>126</sup> ! » Mais il n’est nullement nécessaire que le rôle joué soit

---

<sup>123</sup> « *PS* », Massin XII, p. 476.

<sup>124</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 308.

<sup>125</sup> Surtout grâce à l’invocation. Sur l’hymnique, voir le chapitre 11 p. 618-642.

<sup>126</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 288.

ainsi prévu par l'image. Dans un passage de « *Promontorium Somnii* », Hugo explique que les grandes âmes ne craignent pas les désastres qui couronnent parfois les tentatives héroïques :

Quant aux catastrophes, elles plaisent. On envie l'aérolithe. D'où tombes-tu, morceau de l'inconnu ? Qui t'a formé ? Qui t'a brûlé ? Quelle rencontre as-tu faite ? Quel est ton secret ? Où allais-tu ? Tomber de là-haut, quel admirable sort ! Tu n'étais qu'une pierre, tu es un prodige. Être précipité du zénith, c'est la gloire. Les chutes du ciel mettent en appétit les audaces, Phaéton est un encouragement, et si Icare n'existait pas, Pilâtre de Rozier l'inventerait<sup>127</sup>.

L'aérolithe, introduit comme image de la chute glorieuse, s'actualise au sein d'une situation fictive, que le scripteur évoque en jouant un des rôles de cette situation fictive : ce rôle n'est pas couvert par l'assimilation *chute glorieuse* → *aérolithe*, il ne correspond à aucun élément de la configuration-image ; il n'en reçoit donc que la coloration minimale possible, – restant malgré tout le rôle de *Hugo qui apostropherait admirativement un aérolithe*.

Ce mode de réalisation de l'image par la fiction théâtrale se combine merveilleusement avec le mode visionnaire. Lorsque Hugo, dans la Conclusion de *Napoléon le Petit*, montre à son lecteur le spectacle métaphorique de la France assassinée, il entre dans la situation fictive pour la montrer de l'intérieur :

Ô patrie ! c'est à cette heure où te voilà sanglante, inanimée, la tête pendante, les yeux fermés, la bouche ouverte et ne parlant plus, les marques du fouet sur les épaules, les clous de la semelle des bourreaux imprimés sur tout le corps, nue et souillée, et pareille à une chose morte, objet de haine, objet de risée, hélas ! c'est à cette heure, patrie, que le cœur du proscrit déborde d'amour et de respect pour toi !

Te voilà sans mouvement. [...] Pardonne-leur ; ils ne savent ce qu'ils font. [...] Ô peuple ! fût-elle tombée et tombée à jamais, est-ce qu'on méprise la Grèce ? est-ce qu'on méprise l'Italie ? est-ce qu'on méprise la France ? Regardez ces mamelles, c'est votre nourrice. Regardez ce ventre, c'est votre mère<sup>128</sup>.

L'interlocution fictive et la *deixis* (« te voilà sanglante », « regardez ces mamelles ») sont les deux opérateurs de cette *mise en scène*, – la mise en scène d'une Pietà inversée. Un autre passage de *Napoléon le Petit* offre la même actualité à la fois visuelle et dramatique de l'image, non plus dans le genre pathétique, mais dans le genre sublime :

L'histoire a ses tigres. Les historiens, gardiens immortels d'animaux féroces, montrent aux nations cette ménagerie impériale. Tacite à lui seul, ce grand belluaire, a pris et enfermé huit ou dix de ces tigres dans les cages de fer de son style. Regardez-les, ils sont épouvantables et superbes ; leurs taches font partie de leur beauté. Celui-ci, c'est Nemrod, le chasseur d'hommes ; celui-ci, c'est Busiris, le tyran d'Égypte ; celui-ci, c'est Phalaris, qui faisait cuire des hommes vivants dans un taureau d'airain, afin de faire mugir le taureau [...] remarquez parmi eux le tigre Borgia [...] Ils sont effrayants ; écoutez-les rugir, considérez-les l'un après l'autre ; l'historien vous les amène, l'historien les traîne, furieux et terribles, au bord de la cage, vous ouvre les gueules, vous fait voir les

---

<sup>127</sup> « *PS* », Massin XII, p. 477.

<sup>128</sup> *N le P*, Conclusion II, 2, Massin VIII, p. 535. On replacera cette personnification assassinée parmi les autres que nous avons étudiées au chapitre 9 p. 494-498.

dents, vous montre les griffes ; vous pouvez dire de chacun d'eux : c'est un tigre royal. En effet ils ont été pris sur tous les trônes. L'histoire les promène à travers les siècles. Elle empêche qu'ils ne meurent ; elle en a soin. Ce sont ses tigres<sup>129</sup>.

La métaphore des tigres et des belluaires, une fois posée, prend vie à la fois par l'accumulation de détails descriptifs (« ils sont épouvantables et superbes ; leurs taches font partie de leur beauté ») ou illustratifs (la liste des tyrans), et par l'investissement théâtral – le scripteur entrant dans la peau ou le costume de l'historien montreur de fauves : « regardez-les », « celui-ci, c'est... », « écoutez-les rugir, considérez-les l'un après l'autre », juste avant que, ressorti du costume, il ne décrive les actions qu'il vient de jouer verbalement : « l'historien vous les amène, l'historien les traîne, furieux et terribles, au bord de la cage ». Comme dans l'exemple précédent, une véritable scène s'impose à l'imagination du lecteur, grâce à la longueur du développement métaphorique et à l'usage insistant des déictiques, qui en montrant la situation fictive la font exister<sup>130</sup>. Les injonctions à voir, à entendre, incluent le lecteur dans le périmètre de cette situation fictive.

Une dernière distinction est intéressante à remarquer parmi ces moments d'actualisation théâtrale. Les uns viennent en développement d'une métaphore préalablement introduite, comme dans presque tous les exemples que nous avons cités. Mais dans d'autres cas, il n'y a pas d'introduction préalable de la métaphore, c'est directement le moment théâtral qui installe l'image. C'est par exemple le « Viens me souffler dans les ailes, ouragan ! » de *William Shakespeare*, ou encore, dans un genre comique et non plus sublime, ce passage de *Napoléon le Petit* : Hugo explique qu'il ne manque plus à Louis Bonaparte que la formalité de se faire sacrer empereur, et qu'on peut s'attendre ensuite à « un spectacle impérial », « aux caprices », « aux alliances de mots les plus inouïes, aux cacophonies les plus intrépides » : « attendez-vous au prince Troplong, au duc Maupas, au duc Mimerel, au marquis Lebœuf, au baron Baroche ! En ligne, courtisans ; chapeau bas, sénateurs ; l'écurie s'ouvre, monseigneur le cheval est consul. Qu'on fasse dorer l'avoine de son altesse Incitatus<sup>131</sup> ». La métaphore

---

<sup>129</sup> *N le P*, Conclusion I, 1, Massin VIII, p. 521-522. Ce long paragraphe spectaculaire sert uniquement à faire repoussoir : aux tigres de l'histoire, Hugo oppose en quelques phrases les chacals, dont fait évidemment partie le minable Napoléon III : « elle en a soin. Ce sont ses tigres. / Elle ne mêle pas avec eux les chacals. / Elle met et garde à part les bêtes immondes. M. Bonaparte sera, avec Claude, avec Ferdinand VII d'Espagne, avec Ferdinand II de Naples, dans la cage des hyènes » (Massin VIII, p. 522). On a là une de ces métaphores-distinctions animales dont nous avons signalé la fréquence au chapitre 7 p. 364.

<sup>130</sup> Cf. la remarque de Judith Wulf sur le démonstratif dans certaines métaphores, citée ici même dans la n. 98.

<sup>131</sup> *N le P*, II, 8, Massin VIII, p. 441.

exploite une anecdote historique légendaire, Caligula faisant nommer son cheval consul<sup>132</sup> : ce fait singulier devient l'image des honneurs accordés arbitrairement à n'importe qui. Image d'autant plus efficace dans son comique satirique qu'elle est non pas banalement énoncée, mais jouée comme une petite comédie : un seul comédien, le scripteur, dont la parole théâtrale fait exister et agir d'autres personnages (à qui elle s'adresse : « en ligne, courtisans ; chapeau bas, sénateurs »), surgir et vivre un décor (« l'écurie s'ouvre » : ici la parole théâtrale recourt à un peu de récit pour suppléer au défaut de la représentation, comme cela arrive dans toutes sortes de spectacles) ; donnant des ordres pour l'avoine du cheval consul, le scripteur joue ironiquement le rôle d'un majordome de l'empire nouveau. Plus loin dans le pamphlet, une autre métaphore est mise en œuvre suivant le même principe, quoique le résultat soit un peu moins spectaculaire : « Les mots indépendance, affranchissement, progrès, orgueil populaire, fierté nationale, grandeur française, on ne peut plus les prononcer en France. Chut ! ces mots-là font trop de bruit ; marchons sur la pointe du pied et parlons bas. Nous sommes dans la chambre d'un malade<sup>133</sup> ».

Nous avons vu quelles logiques et quelles techniques nombreuses (reste, approximation par défaut ou par excès, surdétermination, hybridation des motifs, marquage comme vision, gratuité descriptive, discours rapporté, entrée dans un rôle, etc.) permettent à la métaphore hugolienne de prendre épaisseur, opacité, vie – de valoir pour elle-même, au lieu de se dessécher dans la schématisation du comparé. La pensée n'accepte plus seulement la collaboration mais bien la direction de l'imagination, et ainsi elle devient, observable concrètement dans l'écriture, ce que Hugo appelle « contemplation » : *plutôt songerie ou méditation que raisonnement, elle ne chemine pas d'une proposition abstraite à une autre suivant les règles de la bonne logique ; elle considère son objet, se le représente et laisse évoluer librement cette représentation, – elle laisse travailler l'imagination, à moins qu'elle ne s'identifie avec elle*, écrivions-nous en conclusion du chapitre 3 (p. 193). Nous avons repris à Pierre Albouy la notion de mythe pour appréhender ce qui émerge à l'intersection de trois axes : la fiction et sa quintessence le fabuleux ; la vision ; enfin l'action, le diégétique, soit narratif, soit dramatique. Il y a là une mythographie qui ne se déploie pas dans une production homogène, unifiée, organique – comme serait *un* récit fabuleux, une épopée par exemple –

---

<sup>132</sup> Suétone, qui raconte cette anecdote, précise bien que Caligula n'a jamais mis à exécution son projet, et que le projet même n'est sans doute qu'une légende (*Vie de Caligula*, LV). Sur la métaphorisation des faits et anecdotes historiques, voir le chapitre 14 p. 833-839.

<sup>133</sup> *N le P*, Conclusion I, 3, Massin VIII, p. 525.

mais qui explose en une *multitude d'éclats*, mythographiques *chacun à un certain degré*. Nous suggérerons dans la conclusion de cette étude que l'écriture hugolienne réalise ainsi une ambition littéraire typique du romantisme et du XIX<sup>e</sup> siècle, celle du livre total (prose poésie, idées et fiction, discours avec *quelque chose* de narratif / de lyrique / de théâtral) ; mais il nous faudra d'abord envisager la totalisation à un autre niveau : la captation des mythes, et de toute espèce de tradition, grâce aux métaphores – ce qui fera l'objet de notre dernier chapitre.



## Chapitre 13. Du littéral au métaphorique

Nous étudions dans ce chapitre ce qu'on peut appeler la métaphorisation, c'est-à-dire le passage à l'état métaphorique d'éléments ayant d'abord un statut littéral. Cette étiquette convient à des phénomènes assez différents qu'il nous faut distinguer d'entrée de jeu :

- Hugo a un goût prononcé pour le *vis-à-vis analogique* : la mise en regard de deux réalités qui sont l'une avec l'autre dans un rapport d'analogie, assorti souvent, mais pas toujours, d'une opposition. Le *vis-à-vis analogique* n'implique pas nécessairement la métaphorisation : à la fin du poème « Le Jour des rois », dans la Première Série de *La Légende des siècles*, le mendiant « Montr[e] sa souquenille immonde aux Pyrénées » vers lesquelles remontent les armées des rois qui ont pillé la plaine, et il s'exclame :

« Confrontez-vous. Sentez votre fraternité,  
Ô mont superbe, ô loque infâme ! neige, boue !  
Comparez, sous le vent des cieus qui les secoue,  
Toi, tes nuages noirs, toi, tes haillons hideux,  
Ô guenille, ô montagne ; et cachez toutes deux,  
Pendant que les vivants se traînent sur leurs ventres,  
Toi, les poux dans tes trous, toi, les rois dans tes antres<sup>1</sup> ! »

La souquenille rongée de vermine et la montagne infestée de rois sont mises en regard et la première est donnée pour un reflet analogique opportunément présent dans la diégèse pour éclairer la nature de la seconde ; mais les mots de la première ne sont pas projetés hors de leur littéralité pour décrire la seconde. C'est pourtant ce qui arrive dans de nombreux cas : le *vis-à-vis analogique* passe souvent, dans l'écriture, par une *projection métaphorique*<sup>2</sup>.

- Il peut y avoir métaphorisation, en un deuxième sens, lorsqu'un objet évoqué littéralement est érigé en symbole d'une idée<sup>3</sup>. La notion de métaphore n'a pas ici son sens le plus strict, d'autant que le symbolisme en question peut être métonymique et non analogique. Toutefois,

---

<sup>1</sup> *LSI*, IV, 5, VII, Massin X, p. 492.

<sup>2</sup> Myriam Roman, dans *Victor Hugo et le roman philosophique*, relève déjà « des éléments qui apparaissent régulièrement tantôt comme objets de la narration, tantôt dans le cadre d'une comparaison ou d'une métaphore [par exemple « la fêlure dans *L'Homme qui rit* », « l'araignée ou la caverne dans l'ensemble des romans »] [...] la fiction et la métaphore sont appréhendées dans une relation de contiguïté, perçues comme appartenant à un même espace, continu » (Paris, Honoré Champion, 1999, p. 710). Myriam Roman cite (p. 710 toujours) Gérard Genette qui, dans « La Rhétorique restreinte », appelle « métaphore diégétique » ce cas de figure (il prend pour exemple le motif de la faucille arraché au littéral champ de Booz pour décrire métaphoriquement la lune dans « Booz endormi » : voir *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, n. 1 p. 48).

<sup>3</sup> Comme le *vis-à-vis analogique*, ce phénomène n'implique pas nécessairement la métaphore figure de style : on peut donner pour exemple le très court poème « Mahomet », dans la Première Série de *La Légende des siècles*, qui expose un fait anecdotique puis en tire plaisamment un enseignement allégorique : « Le divin Mahomet enfourchait tour à tour / Son mulet Daïdol et son âne Yafour ; / Car le sage lui-même a, selon l'occurrence, / Son jour d'entêtement et son jour d'ignorance » (*LSI*, III, 2, Massin X, p. 465).

ce phénomène méritera d'être étudié dans ce chapitre parce qu'il est servi **a)** parfois par la *projection métaphorique*, **b)** mais le plus souvent par une métaphorisation en un troisième sens du terme : l'objet littéralement actualisé est décrit par diverses métaphores qui aident à incarner en lui l'idée qu'il symbolise. Donner une interprétation analogique ou fictive des détails d'une chose littéralement évoquée, de façon à conforter une métaphore ou une symbolisation plus large : tel est le troisième sens que nous donnons ici au terme *métaphorisation*.

- Enfin, en un quatrième sens plus rare, il y aura métaphorisation lorsque l'idée d'un énoncé littéral se trouve reformulée dans un raccourci métaphorique : les référents entrent dans un rapport sémantique plus direct, qui n'est plus littéralement valable, mais qui est image de la prédication littérale première.

C'est dans cet ordre que nous rencontrerons les différentes modalités de métaphorisation ; elles nous montreront comment Hugo utilise la métaphore pour greffer de la pensée sur des éléments littéraux, ou pour mieux penser ces éléments littéraux en s'affranchissant de leur littéralité.

## **Le vis-à-vis analogique, de la phrase au poème**

### ***Littéralisation vs littéralité première du comparant***

Considérons dans un premier temps les réalisations brèves d'un schéma parfaitement symétrique : évocation littérale de A, puis évocation de B à travers une métaphore dont A est le comparé (il y a donc bien projection métaphorique). C'est par exemple cette déclaration du poète des *Contemplations* : « Platon, tous les matins, quand revit le ciel bleu / Lisait les vers d'Homère, et moi les fleurs de Dieu<sup>4</sup> » ; ou encore cet élément de portrait de Monseigneur Bienvenu : « Il y a des hommes qui travaillent à l'extraction de l'or ; lui, il travaillait à l'extraction de la pitié. L'universelle misère était sa mine<sup>5</sup> ». Dans ces deux exemples, la symétrie va jusqu'au parallélisme syntaxique, et le verbe réutilisé est le foyer de la métaphore – dans le premier cas, sur le mode du zeugma (le verbe n'est pas répété mais construit avec deux compléments pour le premier desquels il signifie littéralement tandis qu'il signifie métaphoriquement pour le second) ; dans le deuxième cas, sur le mode de l'antanaclase (le verbe est répété avec une signification littérale d'abord, métaphorique ensuite). L'avantage de cette configuration est d'explicitier par avance le correspondant métaphorique du deuxième

---

<sup>4</sup> *LC*, III, 8, Massin IX, p. 164.

<sup>5</sup> *LM*, I, 1, 14, Massin XI, p. 91.

complément, correspondant que la substitution syntaxique devait laisser dans l’anonymat : d’expliciter que la pitié est *or*, et pas n’importe quel minerai qu’on extrait. Nous avons déjà rencontré dans les chapitres précédents d’autres occurrences de ce schéma – par exemple lorsque Hugo écrit dans « Les Fleurs » : « Ce mot : travailler à la terre, a un petit et un grand sens. Le laboureur travaille au champ, le penseur travaille au globe. Triptolème a une charrue ; Pythagore en a une autre. La gerbe de blé précède et symbolise ce splendide épanouissement, la gerbe de lumière<sup>6</sup> ». Hugo décrit la domestication de la nature sous l’aspect de l’agriculture – parce qu’il découvre une syllepse possible dans la locution verbale *travailler la terre*, parce qu’il veut élargir le sens de cette locution à tout le continuum de l’exploitation de la nature – et cela s’incarne finalement dans un vis-à-vis dont le deuxième terme (la gerbe de lumière) est singulièrement lointain et opaque par rapport au comparé (le progrès), parce que le motif agricole ne se relie à ce comparé qu’à travers une deuxième métaphore (le progrès comme lumière) : la mythographie est ici une retombée de la métaphorisation. L’appui sur la littéralité peut être un principe de boutade : ainsi dans *William Shakespeare* : « La science cherche le mouvement perpétuel. Elle l’a trouvé : c’est elle-même<sup>7</sup> ». Hugo, prenant pour comparant une réalité qui appartenait littéralement au domaine du comparé, n’a pas manqué d’exploiter cette double pertinence, avec un effet d’enjambement, de changement de plan, surprenant et amusant.

Presque tous ces premiers exemples semblent obéir à la logique suivante : Hugo s’est contenté d’extraire littéralement (de *littéraliser*) ce qui n’avait de raison d’être dans son texte que métaphorique. Parfois, la logique est très différente : le comparant, A, a une *littéralité première*, une raison d’être dans le texte d’abord littérale ; et c’est en réaction à son emploi littéralement pertinent que Hugo le reprend comme image. Par exemple, dans *Les Misérables*, après que le bandit Cravatte lui a librement rendu les ornements épiscopaux qu’il avait dérobés, Monseigneur Bienvenu prêche à sa sœur et à sa servante :

– Ne craignons jamais les voleurs ni les meurtriers. Ce sont là les dangers du dehors, les petits dangers. Craignons-nous nous-mêmes. Les préjugés, voilà les voleurs ; les vices, voilà les meurtriers. Les grands dangers sont au dedans de nous. Qu’importe ce qui menace notre tête ou notre bourse. Ne songeons qu’à ce qui menace notre âme<sup>8</sup>.

Pour damer le pion à une crainte littérale, une crainte égoïste à laquelle il veut substituer une crainte morale, l’évêque déplace métaphoriquement cette crainte littérale : la crainte des

---

<sup>6</sup> « Les Fleurs », 8, Massin XII, p. 91. Déjà cité au chapitre 12 p. 732.

<sup>7</sup> *WS*, I, III, 4, Massin XII, p. 197.

<sup>8</sup> *LM*, I, I, 7, Massin XI, p. 71.

voleurs revient comme image, elle est désormais crainte des préjugés-voleurs. De même, dans la prose philosophique « La Bible. – L’Angleterre », Hugo écrit : « Les purs croyants bibliques rejettent les idoles. À bas les idoles de bois, les idoles de pierre, les idoles d’airain. Ils en ont une. En quoi ? en papier. Le Livre<sup>9</sup> ». La notion d’idole n’a pas simplement une validité métaphorique pour décrire le rapport des « purs croyants bibliques » à leur livre sacré : elle a un intérêt littéral, – son intérêt littéral et son intérêt métaphorique existent l’un en face de l’autre, – il y a une réprobation chrétienne pour les idoles littérales, que Hugo peut retourner contre le fondamentalisme biblique : sa critique sera d’autant plus forte qu’elle s’appuie sur une conviction de l’adversaire et qu’elle repère une contradiction. La métaphore de l’idole, en outre, est ici d’une quasi-littéralité inquiétante dont nous verrons d’autres exemples plus loin, – toujours dans des cas où le déplacement métaphorique sert à penser des faits de civilisation. Dans les deux citations que nous venons d’étudier, il s’agit, comme nous l’avons dit, de damer le pion à A, de montrer que c’est B qui est un vrai A et qu’il a donc plus d’importance ou de gravité que A : cette logique est au cœur de ce que nous avons appelé au chapitre 11 le parallèle-rééquilibrage ; nous la retrouverons dans les déplacements métaphoriques de la critique littéraire hugolienne ; elle sert aussi le dévoilement du mal tel que nous l’avons étudié au chapitre 9, par exemple dans ce passage de *Napoléon le Petit* où Hugo s’adresse à Louis-Napoléon Bonaparte :

Le bandit des Abruzzes, les mains à peine lavées et ayant encore du sang sous les ongles, va demander l’absolution au prêtre ; vous, vous avez demandé l’absolution au vote ; seulement vous avez oublié de vous confesser. Et en disant au vote : absous-moi, vous lui avez mis sur la tempe le canon de votre pistolet<sup>10</sup>.

De nouveau, la réutilisation métaphorique d’une locution verbale (*demander l’absolution à*) permet de projeter sur la configuration littérale (Napoléon III et le plébiscite du 20 décembre 1851) une configuration-image (le bandit des Abruzzes et le prêtre) qui a été auparavant présentée littéralement autour de cette locution verbale ; une configuration-image assez riche, dont il aurait été difficile d’intégrer tous les mots (« les mains à peine lavées et ayant encore du sang sous les ongles ») dans une métaphore syntaxiquement interactionnelle. La projection est entièrement implicite, mais elle est confirmée ensuite par un filage de la métaphore qui continue à enrichir la même configuration-image (*mettre sur la tempe le canon du pistolet*) – seulement, ce filage sert à mettre le volet métaphorique au-dessus du volet littéral : Napoléon III est un bandit des Abruzzes pire que nature. Cette logique de supériorisation peut

---

<sup>9</sup> « La Bible. – L’Angleterre », Massin XII, p. 391.

<sup>10</sup> *N le P*, VI, 9, Massin VIII, p. 506.

exister sans que la littéralité de A soit vraiment *première*, comme nous avons pu dire qu'elle l'était pour les voleurs de Monseigneur Bienvenu : ainsi, dans ces vers des « Malheureux », le dernier poème du livre V des *Contemplations* :

L'abîme des douleurs m'attire. D'autres sont  
Les sondeurs frémissants de l'océan profond ;  
Ils fouillent, vent des cieux, l'onde que tu balaies ;  
Ils plongent dans les mers ; je plonge dans les plaies.  
Leur gouffre est effrayant, mais pas plus que le mien.  
Je descends plus bas qu'eux, ne leur enviant rien,  
Sachant qu'à tout chercheur Dieu garde une largesse,  
Content s'ils ont la perle et si j'ai la sagesse<sup>11</sup>.

La réutilisation métaphorique du verbe *plonger* permet, l'abîme océanique et celui du malheur étant évoqués littéralement l'un en regard de l'autre, de faire de l'un l'image de l'autre – projection métaphorique, implicite certes, qui s'impose malgré le manque de liaison syntaxique, qui franchit le fossé de la juxtaposition (« Ils plongent dans les mers ; je plonge dans les plaies ») ou de la coordination (« Content s'ils ont la perle et si j'ai la sagesse »). L'abîme océanique n'avait pas tellement de raison d'être dans le discours du poète, la métaphore mise à part – donc *littérialisation* plutôt que *littéralité première*, mais Hugo n'en cherche pas moins à élever son objet B au-dessus de ce comparant sans pertinence littérale. Inversement, il peut y avoir pertinence littérale de A sans logique de supériorisation, par exemple dans ces vers des « Pauvres gens », poème de la Première Série de *La Légende des siècles* :

C'est l'heure où, gai danseur, minuit rit et folâtre  
Sous le loup de satin qu'illuminent ses yeux,  
Et c'est l'heure où minuit, brigand mystérieux,  
Voilé d'ombre et de pluie et le front dans la bise,  
Prend un pauvre marin frissonnant et le brise  
Aux rochers monstrueux apparus brusquement<sup>12</sup>.

Ce passage, comme plusieurs autres de la poésie hugolienne, confronte la condition des riches et celle des pauvres pour faire éclater leur différence monstrueuse ; ici la confrontation joue entre deux personnifications de minuit. La première est métonymique : le minuit des riches prend leur aspect, l'aspect des danseurs du bal masqué. La deuxième personnification est déterminée à la fois par une motivation métaphorique et par une volonté d'analogie avec la première personnification : le minuit des marins misérables est un brigand parce qu'il tend des embuscades mortelles, et pour faire pendant au minuit des riches, il est masqué lui aussi, « voilé d'ombre et de pluie ». Le motif du masque, littéral dans le cas du minuit des riches,

---

<sup>11</sup> *LC*, V, 26, Massin IX, p. 291.

<sup>12</sup> *LSI*, XIII, 3, III, Massin X, p. 633.

quoique déporté métonymiquement sur l'heure du bal, revient métaphoriquement à propos du minuit des pauvres, pour créer une symétrie qui rendra le contraste plus criant.

Les exemples que nous avons cités jusqu'ici étaient des occurrences isolées. Mais la mise en regard avec déplacement métaphorique, tout en gardant son format bref, peut se multiplier dans un texte au point d'apparaître comme une méthode de pensée systématiquement appliquée. C'est le cas dans « À celle qui est restée en France », le poème conclusif des *Contemplations*. Le poète exilé regrette les lieux familiers de sa patrie ; il constate d'autre part que son regard est désormais sollicité par l'ombre de l'interrogation métaphysique :

Paris m'est éclipsé par l'énorme Solime ;  
La haute Notre-Dame à présent qui me luit,  
C'est l'ombre ayant deux tours, le silence et la nuit,  
Et laissant des clartés trouer ses fatals voiles ;  
Et je vois sur mon front un panthéon d'étoiles ;  
Si j'appelle Rouen, Villequier, Caudebec,  
Toute l'ombre me crie : Horeb, Cédron, Balbeck !  
[...] Et me dit : [...]  
Contemple, s'il te faut de la cendre, les mondes ;  
Cherche au moins la poussière immense, si tu veux  
Mêler de la poussière à tes sombres cheveux,  
Et regarde, en dehors de ton propre martyr,  
Le grand néant, si c'est le néant qui t'attire !  
Sois tout à ces soleils où tu remonteras !  
Laisse là ton vil coin de terre. Tends les bras,  
Ô proscrit de l'azur, vers les astres patries<sup>13</sup> !

Les lieux et préoccupations du passé sont systématiquement mises en tension, dans un vis-à-vis analogique, avec les préoccupations nouvelles. Dans les premiers vers, des toponymes bibliques s'opposent aux toponymes français parce qu'ils sont métonymiques de la prophétie, celle de l'Ancien Testament ou celle de l'Apocalypse ; mais le déplacement métaphorique proprement dit concerne deux monuments parisiens, qui deviennent les comparants inattendus et baroques de la contemplation métaphysique. Tout se passe comme si les préoccupations nouvelles devaient être considérées au prisme des préoccupations anciennes, se couler dans le moule de leur ressemblance, pour faire éclater leur radicale différence. Dans les vers suivants, le déplacement métaphorique donne des fruits moins flamboyants et plus profonds, plus philosophiques : à mettre en regard le deuil de Léopoldine et la méditation d'aujourd'hui, on découvre des similitudes, des continuités authentiques, mais avec un gigantesque changement d'échelle – de la cendre du deuil, signe de la finitude humaine, à la conscience du monde matériel comme cendre ; du néant d'une perte personnelle au néant de toutes choses ; et le sentiment d'exil aussi est appelé à s'élever vers son objet plus digne, plus complet, la patrie

---

<sup>13</sup> LC, « À celle qui est restée en France », VI, Massin IX, p. 396.

céleste. Mais, malgré leur supériorité dans l’analogie, les préoccupations nouvelles n’ont pas le dernier mot à la fin de cette section du poème : « Ah ! l’étendue a beau / Me parler, me montrer l’universel tombeau [le monde, reflet agrandi du tombeau de Léopoldine], / [...] J’écoute, et je reviens à la douce endormie<sup>14</sup> ».

### La configuration parabolique

Lorsque le développement de A et de B atteint une certaine longueur – ce qui rend difficile un parallélisme et une symétrie aussi stricts que dans les plus brefs des exemples précédents – la configuration devient celle de la parabole : narration ou description littérale d’un objet A, puis relecture de ce premier moment comme évocation allégorique d’un objet B – avec généralement, chez Hugo, des métaphores prenant A pour comparant de B. Nous avons déjà étudié dans les chapitres précédents presque toutes les paraboles de notre corpus<sup>15</sup> ; mais il nous reste à étudier ici l’exemple le plus intéressant du point de vue du déplacement de la lettre à l’image. Dans « *Promontorium Somnii* », Hugo raconte une observation télescopique de la lune faite par lui en 1834 sous la conduite d’Arago ; il narre avec une grande richesse visuelle le lever du soleil sur la lune ; puis il ajoute :

Cette vision est un de mes profonds souvenirs.

Pas de plus mystérieux spectacle que cette irruption de l’aube dans un univers couvert d’obscurité. C’est le droit à la vie s’affirmant dans des proportions sublimes. C’est le réveil démesuré. Il semble qu’on assiste au paiement d’une dette de l’infini.

C’est la prise de possession de la lumière.

Quelque chose de pareil arrive parfois à des génies.

La renommée a des retards. Une création colossale sortie d’un esprit est par on ne sait quel hasard triste restée inaperçue. Cette œuvre est sous le linceul de l’ignorance universelle. Cette œuvre fait partie de ce qui n’existe pas ; elle est nivelée par l’ombre avec le néant. Un glacial déni de lumière pèse sur elle. La vaste iniquité des ténèbres la submerge. Son phénomène, perdu sous des profondeurs de brume, semble condamné à cet avortement funèbre, l’épanouissement pour la nuit. Les années ont passé. Le chef-d’œuvre est là, plongé dans l’obscurité comme cette grande lune sombre, attendant. Il attend la gloire, comme elle le soleil. Quand vient la justice ? Quel est le mystère de ces lentes évolutions ? Dans quelle orbite et selon quelle loi se meut la postérité ? L’ombre est épaisse, la chose immense est dans cette nuit, cela peut durer des siècles. Lugubre attente. Soudain, brusquement, un jet de lumière éclate, il frappe une cime, et voilà *Hamlet* visible, puis la clarté augmente, le jour se fait, et successivement, comme dans la lune le mont Messala, le Promontoire des Songes, le volcan Proclus, tous ces sommets, tous ces cratères, *Othello*, *Roméo et Juliette*, *Lear*, *Macbeth*, apparaissent dans Shakespeare, et les hommes stupéfaits s’aperçoivent qu’ils ont au-dessus de leur tête un monde inconnu<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> *LC*, « À celle qui est restée en France », VI, Massin IX, p. 397.

<sup>15</sup> Voir au chapitre 8, p. 450-460, quatre paraboles justificatives, et au chapitre 12, p. 755-757, une parabole remarquable pour l’épaississement narratif et fictionnel de l’image.

<sup>16</sup> « *PS* », Massin XII, p. 455-456.

Le lever de soleil sur la lune est arraché à sa littéralité pour devenir le comparant d'une métaphore filée qui décrit la redécouverte de l'œuvre d'un génie – celle de Shakespeare, par exemple : « *Promontorium Somnii* » appartient bien à l'époque de rédaction de *William Shakespeare*. On notera la fonction préparatoire des deux courts paragraphes entre « Cette vision est un de mes profonds souvenirs » et la phrase de parabolisation « Quelque chose de pareil arrive parfois à des génies » : « cette irruption de l'aube dans un univers couvert d'obscurité » redécrit l'objet A dans des termes plus généraux pour créer une catégorie à laquelle l'objet B pourra être agrégé (moyennant l'élargissement métaphorique de l'acception des mots) ; des métaphores en sens inverse – empruntées au domaine humain du droit, du devoir et du mérite, pour parler de la nature – préparent l'objet A à décrire métaphoriquement la justice rendue au génie : « le droit à la vie », « le paiement d'une dette de l'infini ». Ces métaphores en sens inverse reviennent d'ailleurs comme métaphores secondes dans la longue métaphore filée décrivant B comme A : il est question d'« un glacial déni de lumière », réfection de la locution figée *déni de justice*, qui reste reconnaissable et mêle son sens à celui d'*absence de lumière* ; il est question de « la vaste iniquité des ténèbres » : hybridations fabuleuses, fiction d'un entrelacement généralisé du matériel et du moral, sans doute pour dire hyperboliquement l'analogie, l'identité de structure entre un phénomène matériel et un phénomène moral. Car si Hugo compte sur la pluralité des motivations indépendantes pour impressionner le lecteur (*ignorance / célébrité* → *ombre / lumière*, *chef-d'œuvre* → *sommet*), il en est deux qui ont un intérêt particulier : d'abord, la lune est « un monde » (un globe comme la terre, et dont on peut conjecturer qu'il est habité) et l'œuvre de Shakespeare aussi, riche d'une représentation de la réalité et de l'humanité à la fois spécifique et infiniment variée ; ensuite, et là est l'*hypothétique* et passionnante identité de phénomène, il y a une « orbite », des « lois », un « mystère de ces lentes évolutions » pour le lever de soleil sur la lune : il pourrait bien y avoir aussi une astronomie mystérieuse du rapport entre un génie et son public à travers le temps.

Mais la particularité de ce passage, par rapport à d'autres paraboles hugoliennes, est que l'objet A n'a pas pour unique intérêt de devenir métaphore : sa littéralité résiste et pourrait subsister seule. En racontant son observation télescopique de la lune, avant même d'en arriver au lever de soleil, Hugo avait déjà eu l'occasion de riches méditations, sur l'étrangeté effrayante de certains secteurs inconnus de la réalité, et sur la déformation et l'appauvrissement du réel aussi bien dans les représentations communes, dans les représentations poétiques, et sous le regard de la science. C'est là l'une des beautés de « *Promontorium Somnii* » : la lune sert d'un foyer de réflexions dans plusieurs directions différentes. Et

l'allégorisation de la justice rendue aux génies n'est pas le seul déplacement métaphorique par lequel le spectacle de la lune rayonne de la pensée : la deuxième partie du texte, qui s'intéresse à la place du rêve dans l'existence humaine, commence par ces mots : « Ce promontoire du Songe, dont nous venons de parler, il est dans Shakespeare. Il est dans tous les grands poètes. / Dans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure, il y a la cime du rêve<sup>17</sup> ». En effet, à la fin de la première partie, décrivant le lever de soleil sur la lune, Hugo mentionne le *Promontorium Somnii* parmi les volcans lunaires qui lui apparaissent successivement ; ce n'est qu'un nom parmi d'autres<sup>18</sup>, mais avec un sens en latin tellement fascinant, poétique et utilisable, que Hugo n'y a pas résisté : il délittéralise le mont au début de la deuxième partie, en remotivant son nom, pour en faire un symbole de la tendance onirique ; cela passe par une syllepse – « Ce promontoire du Songe », antécédent de « dont nous venons de parler », a son sens littéral toponymique, puis, sujet de « est dans Shakespeare », glisse à un sens métaphorique ; « il y a la cime du rêve », complété par « dans le monde mystérieux de l'art », est une métaphore, alors que complété par « dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure » c'est une traduction approximative du toponyme lunaire pris littéralement. Et Hugo ne s'arrête pas là : pour réduire ce que son symbole conserve d'arbitraire – un mont lunaire promu symbole du rêve à cause de son seul nom – il s'efforce de faire quelque chose, dans sa métaphore, de la nature montueuse du *Promontorium Somnii*. Nous avons cité au chapitre 12 (p. 738) le petit tableau visionnaire qu'il construit en appuyant à « cette cime du rêve » l'échelle de Jacob ; mais ce n'est pas tout :

---

<sup>17</sup> « PS », Massin XII, p. 456. « *Promontorium Somnii* », depuis qu'il a été édité pour la première fois, à titre posthume, rassemble deux parties qui dans les papiers de Hugo ont été trouvées séparées ; la deuxième seule portait le titre « *Promontorium Somnii* ». Une note à la fin de la première partie indique : « Fini le 2 décembre 1863 », quant à la deuxième partie, elle contient une longue citation de Machiavel découpée dans *La Presse* du 3 juin 1863 (notes 45 et 52 sur les « Proses philosophiques de 1860-1865 » dans le vol. *Critique des Œuvres complètes* de Victor Hugo, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 754) ; les deux parties semblent donc avoir été écrites à peu près à la même époque – mais dans quel ordre ? Ce qui est certain, c'est que Hugo a rattaché ces deux parties l'une à l'autre par les mots mêmes que nous avons cités et qui commencent la deuxième partie. « La première partie, qui semble avoir tout d'abord formé un tout séparé, a été ensuite rattachée par Hugo à l'autre, pour lui servir en quelque sorte d'introduction », écrivent René Journet et Guy Robert dans leur édition critique de « *Promontorium Somnii* », Paris, Les Belles Lettres, 1961, p. 65.

<sup>18</sup> « La première rédaction [de la première partie] ne contenait aucun des noms de montagnes lunaires qu'on y lit actuellement en surcharge. C'est vraisemblablement en regardant la carte de Cassini, reproduite dans *Le Magasin pittoresque* du 23 mars 1833 [Note des auteurs : Cette carte a été collée sur le f° 142] que Hugo a été frappé par le nom de *Promontorium somnii*. En même temps qu'il introduisait ce nom (avec d'autres voisins dans la nomenclature de Cassini) dans la partie déjà écrite, il put, lui conférant une valeur d'image, ébaucher et voir foisonner un développement sur l'importance du songe, ou si l'on veut du mythe, dans la pensée humaine » (René Journet et Guy Robert, *op. cit.*, p. 66). Le nom *Promontorium Somnii* a disparu des cartes plus récentes de la lune, à en croire une note de l'édition Massin (Massin XII, p. 456, n. 36).

Cette cime du Rêve est un des sommets qui dominent l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique ; de l'autre le fantasque, qui n'est autre chose que le fantastique riant ; c'est de cette cime que s'envolent les océanides d'Eschyle, les chérubins de Jérémie, les ménades d'Horace, les larves de Dante, les andryades de Cervantes, les démons de Milton et les matassins de Molière.

Ce promontoire du Songe quelquefois submerge de son ombre tout un génie, Apulée jadis, Hoffmann de nos jours. Il emplit une œuvre entière, et alors cela est redoutable, c'est l'Apocalypse. Les vertiges habitent cette hauteur. Elle a un précipice, la folie. Un des versants est farouche, l'autre est radieux. Sur l'un est Jean de Patmos, sur l'autre Rabelais. Car il y a la tragédie rêve et il y a la comédie songe<sup>19</sup>.

Ainsi toutes les propriétés topographiques d'une montagne (avoir des versants, être une hauteur d'où l'on peut s'envoler ou qui donne le vertige, avoir des précipices, une ombre qui submerge, etc.) se voient donner un sens, de façon à motiver dans le détail l'assimilation *rêve* → *montagne* [*une montagne particulière, le Promontorium Somnii*]. Des micro-scènes fabuleuses s'ébauchent à cette occasion, comme cet envol des créatures « fantastiques » ou « fantasques » : ici encore la mythographie est une retombée de la métaphorisation. Plus loin, Hugo trouvera encore un autre moyen d'accrocher la nature montueuse du *Promontorium* à un élément de l'onirisme littéraire : « Ce promontoire du Songe, dont nous montrons l'ombre projetée sur l'esprit humain, l'Olympe antique l'avait presque fait visible. Dans l'Olympe, la cime du rêve apparaît<sup>20</sup> ». Il y a enfin une dernière détermination du *Promontorium Somnii* que Hugo réussit à relier à l'onirisme : ce mont est sur la lune, or la lune est l'astre nocturne, qui brille sur le sommeil et les rêves des hommes ; et sa lumière moins vive que celle du soleil, conciliante au mystère de l'ombre, figure assez bien la lucidité du rêveur comparée à celle de la raison éveillée. Tout cela, qui entoure implicitement le nom du *Promontorium Somnii* et sa remotivation symbolique par Hugo, est explicité par une seule phrase du texte : « Tel est ce monde [le monde du rêve, que Hugo vient de décrire], autant lunaire que terrestre, éclairé d'un crépuscule<sup>21</sup> ». Tous ces liens tissés entre un objet d'abord évoqué littéralement et une réalité dont il devient l'image métaphorique, permettent, dans ce cas exceptionnel du *Promontorium Somnii*, de construire un symbole total.

On trouve parfois dans notre corpus l'inverse de la configuration parabolique : une image est d'abord ébauchée par un ou plusieurs énoncés métaphoriques, puis elle se précise et se complète par un long développement littéral du comparant, – avec toutefois, entre ces deux étapes, une asyndète, un isolement formel de la deuxième étape : le développement littéral

---

<sup>19</sup> « *PS* », Massin XII, p. 456-457.

<sup>20</sup> « *PS* », Massin XII, p. 466.

<sup>21</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457.

semble autonome et déplacé, mais le lecteur y découvre la figuration allégorique implicite de l'objet en question, l'expansion beaucoup plus riche et picturale de la métaphore embryonnaire. Cette configuration occupe un poème entier des *Châtiments*, le premier poème du livre VII, qui commence par ce vers : « Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée<sup>22</sup> ». Autrement dit, – le contexte plus large du recueil permet de le comprendre, – le poète invite les penseurs à continuer sans cesse leurs protestations contre le scandale du coup d'État, mais il décrit ces protestations par une métaphore, celle des clairons, dont la motivation ne peut se comprendre vraiment que par la suite : après une ligne sautée, Hugo commence à raconter un épisode biblique emprunté au Livre de Josué dans l'Ancien Testament, la prise de Jéricho par le peuple hébreu sous les ordres de Josué, qui fit tourner, autour de la ville, des prêtres sonnans de la trompette et provoqua ainsi miraculeusement la chute des murailles<sup>23</sup> : « Quand Josué rêveur, la tête aux cieux dressée, / Suivi des siens, marchait, et, prophète irrité, / Sonnait de la trompette autour de la cité, / Au premier tour qu'il fit le roi se mit à rire ». En dépit de l'asyndète et de la ligne sautée, comme l'action de Josué à laquelle le poète s'intéresse (« Quand Josué [...] / Sonnait de la trompette autour de la cité ») est visiblement la même que celle des « clairons de la pensée », le lecteur entrevoit facilement un rapport (d'explication, probablement) entre le premier vers et le récit qui le suit ; il comprend que la cité représente le Second Empire et Josué avec ses prêtres les opposants à Napoléon III, d'autant plus que la réaction du roi de la cité, « se mit à rire », consonne avec un poème antérieur du recueil qui montrait avec fureur Napoléon III riant en réponse aux attaques de Hugo (III, 2, « L'homme a ri »). Le récit n'en est pas moins parfaitement littéral, parfaitement allégorique ; le poète se focalise sur le mépris et la moquerie non seulement du roi mais de Jéricho tout entière, et il en décrit une manifestation différente pour chacun des six premiers tours de la ville effectués par Josué. Vient alors, après un nouveau saut de ligne, le dernier vers du poème : « À la septième fois, les murailles tombèrent ». Ainsi le mythe biblique apporte la preuve (avec beaucoup de guillemets – mais son usage n'en est pas moins argumentatif) qu'une solidité apparente ne dure pas toujours, surtout si elle a contre elle le bon droit, et qu'à force de persévérer les combattants du devoir finissent nécessairement par obtenir la victoire : encore un autre passage de notre corpus qui prétend démontrer la chute fatale du Second Empire<sup>24</sup>. La structure de vis-à-vis analogique est ici une façon originale d'apporter sur la situation présente

---

<sup>22</sup> *Ch*, VII, 1, Massin VIII, p. 739.

<sup>23</sup> Livre de Josué, 6, 1-21.

<sup>24</sup> Cf. l'analogie de la Néva et celle du boa étudiées au chapitre 8 p. 454-456 et 480-481.

l'éclairage allégorique du mythe : sans métaphoriser (formellement) tout le mythe, mais en mettant son récit littéral en orbite d'une métaphore élémentaire<sup>25</sup>. On retrouve la même configuration de parabole inversée dans un passage de *William Shakespeare* sur le théâtre d'Eschyle, joué partout où des Grecs s'étaient établis :

Le gigantesque théâtre eschylien était comme chargé de surveiller le bas âge des colonies. Il les enfermait dans l'esprit grec, il les garantissait du mauvais voisinage et des tentations d'égaré possible, il les préservait du contact barbare, il les maintenait dans le cercle hellénique. Il était là comme avertisseur. On confiait, pour ainsi dire, à Eschyle toutes ces petites Grèces.

Dans l'Inde, on donne volontiers les enfants à garder aux éléphants. Ces bontés énormes veillent sur les petits. Tout le groupe des têtes blondes chante, rit et joue au soleil sous les arbres. L'habitation est à quelque distance. La mère n'est pas là. Elle est chez elle, occupée aux soins domestiques, inattentive à ses enfants. Pourtant, tout joyeux qu'ils sont, ils sont en péril. Ces beaux arbres sont des traîtres. Ils cachent sous leur épaisseur des épines, des griffes et des dents. Le cactus s'y hérissé, le lynx y rôde, la vipère y rampe. Il ne faut pas que les enfants s'écartent. Au-delà d'une certaine limite, ils seraient perdus. Eux cependant vont et viennent, s'appellent, se tirent, s'entraînent, quelques-uns bégayant à peine et tout chancelants encore. Parfois un d'eux va trop loin. Alors une trompe formidable s'allonge, saisit le petit, et le ramène doucement vers la maison<sup>26</sup>.

Le deuxième paragraphe, sans liaison explicite avec les lignes précédentes, présente littéralement un exemplaire précis de l'objet qui a d'abord servi de comparant à une métaphore (« chargé de surveiller le bas âge des colonies »). Hugo trouve ainsi l'occasion d'insérer dans sa prose philosophique un fragment de savoir, une curiosité ethnologique, un petit tableau d'une réalité exotique et amusante, avec des notations descriptives précises : plaisir raffiné d'une excursion qui ne s'écarte pas vraiment du sujet. Dans ce glissement du métaphorique au littéral, l'image s'enrichit de déterminations qui disent quelque chose du comparé : le théâtre d'Eschyle a quelque chose d'éléphantinesque, Hugo l'expliquait déjà deux chapitres plus haut dans le même livre : « Eschyle est disproportionné. Il a de l'Inde en lui. La majesté farouche de sa stature rappelle ces vastes poèmes du Gange qui marchent dans l'art du pas des mammoths et qui, parmi les iliades et les odyssees, ont l'air d'hippopotames parmi des lions<sup>27</sup> ». Repris dans le paragraphe littéral métaphorisé avec une motivation toute différente (la surveillance des enfants), ce motif de l'éléphant prouve l'étendue de sa validité et fournit une illustration, un cas concret, d'une combinaison peu commune dont *William Shakespeare*

---

<sup>25</sup> On comparera cette méthode avec les métaphorisations directes de mythe que nous étudierons au chapitre 14 p. 844 sqq.

<sup>26</sup> *WS*, I, IV, 9, Massin XII, p. 218-219.

<sup>27</sup> *WS*, I, IV, 7, Massin XII, p. 212.

redira qu'elle caractérise le génie : l'union de l'immense – presque du monstrueux – et de la bonté.

### Littéralité narrative

Hugo prend volontiers pour comparant d'une métaphore un objet qu'il a d'abord évoqué littéralement, nous l'avons vu ; parfois cela va plus loin, la littéralité de l'objet est narrative, c'est-à-dire qu'il a une présence concrète et matérielle dans une histoire racontée. Dans « À vous qui êtes là », poème du livre V des *Contemplations*, l'exilé remercie les proches qui l'ont suivi et leur donne la bénédiction du lieu d'exil :

Soyez les bienvenus pour l'âpre fleur des dunes,  
Et pour l'aigle qui fuit les hommes importuns,  
Âmes, et que les champs vous rendent vos parfums,  
Et que, votre clarté, les astres vous la rendent !  
Et qu'en vous admirant, les vastes flots demandent :  
Qu'est-ce donc que ces cœurs qui n'ont pas de reflux<sup>28</sup> !

Le poète évoque un paysage rudimentaire, quelques éléments naturels qui composent le cadre de sa nouvelle existence – donc de l'énonciation dans ce poème. Il démultiplie l'hommage qu'il rend à ses proches en l'attachant successivement à chacun de ces éléments naturels ; et pour approprier vraiment chaque parcelle de l'hommage à chaque élément naturel, il trouve une ressemblance entre ce dernier et ceux qu'il remercie (du moins dans quatre des six vers cités), une ressemblance qui sert de langage à l'hommage. Plus loin dans le même livre des *Contemplations*, « Paroles sur la dune » métaphorise encore le paysage maritime de l'exil, qui entoure concrètement l'exilé dans la diégèse du poème : « Ô vents ! ô flots ! ne suis-je aussi qu'un souffle, hélas ! / Hélas ! ne suis-je aussi qu'une onde<sup>29</sup> ? » Habile façon d'intégrer, d'utiliser, de rebondir sur le paysage ; le poète *se montre* capable d'emprunter les chemins de pensée qui relient le monde matériel et le monde moral dans l'universelle analogie. Ces métaphorisations d'objets naturels abondent dans le recueil de 1856, où elles illustrent une modalité de la contemplation, – mais on les trouve aussi ailleurs : nous avons étudié au chapitre 11 (p. 678-679) le vis-à-vis analogique entre l'océan et le génie poétique qui constitue tout le (court) chapitre I, 1, 2 de *William Shakespeare*.

Parfois le vis-à-vis analogique n'est pas un détail mais le centre ou l'axe directeur du texte, et dans ce cas l'histoire racontée, le récit même semblent bien avoir été conçus pour

---

<sup>28</sup> LC, V, 6, Massin IX, p. 264.

<sup>29</sup> LC, V, 13, Massin IX, p. 273.

permettre ce mouvement spectaculaire d'une chose à une autre qui la reflète métaphoriquement. C'est le cas dans le poème VI, 4 des *Châtiments*, intitulé « Chanson » :

Nous nous promenions parmi les décombres,  
À Rozel-Tower,  
Et nous écoutions les paroles sombres  
Que disait la mer.

L'énorme océan, – car nous entendîmes  
Ses vagues chansons,  
– Disait : « Paraissez, vérités sublimes  
Et bleus horizons !

Le monde captif, sans lois et sans règles,  
Est aux oppresseurs ;  
Volez dans les cieux, ailes des grands aigles,  
Esprits des penseurs !

Naissez, levez-vous sur les flots sonores,  
Sur les flots vermeils,  
Faites dans la nuit poindre vos aurores,  
Peuples et soleils !

Vous, – laissez passer la foudre et la brume,  
Les vents et les cris,  
Affrontez l'orage, affrontez l'écume,  
Rochers et proscrits<sup>30</sup> !

Le poème est un appel à la continuation de la lutte et à l'accomplissement final de l'idéal dans la réalité historique. Tous les référents de cet appel sont rapprochés d'un comparant qui appartient à l'univers marin ; la modalité syntaxique de ce rapprochement est de nouveau le zeugma, c'est-à-dire que le comparant et le comparé sont à chaque fois coordonnés et pris pour sujets d'un même groupe verbal, qui convient littéralement au comparant et métaphoriquement au comparé. Et comme tous les comparants appartiennent à l'univers marin, Hugo a pu extraire de ce dispositif et actualiser dans une diégèse le macro-motif de l'océan, et lui prêter (fiction poétique) tout le discours, toute la suite de zeugmas ci-dessus décrite. Ainsi Hugo, dès avant *Les Contemplations*, rattache ses métaphores à une certaine conception de l'activité poétique : le poète capte et comprend les signes de la nature, tantôt lecteur, tantôt comme ici auditeur d'une parole. Non seulement il découvre dans les éléments du paysage océanique des symboles des choses humaines, historiques, politiques, morales, mais c'est l'océan lui-même qui chante ces symboles : le symbolisme est *objectif*, inscrit dans la réalité, et *adressé* aux hommes.

Cette réalité pleine de symboles offre les rapprochements et les enseignements les plus inattendus : Hugo relève le défi du dépareillement, par exemple dans « La Chouette » au livre

---

<sup>30</sup> *Ch*, VI, 4, Massin VIII, p. 711.

III des *Contemplations*. Le poète aperçoit un cadavre de chouette cloué à la porte d'une maison paysanne ; il explique que les choses de la nature sont des signes qu'elle adresse aux hommes, et il entreprend donc de décrypter la signification de la chouette. Cette signification se dégage en fait d'une analogie entre la chouette et le Christ crucifié : cruauté aveugle et absurde de l'humanité qui persécute indistinctement la créature maléfique et l'être bienfaisant. À ce stade, la chouette ne signifie pas par son être naturel, mais par ce que les hommes font d'elle, et seulement en regard avec un autre cas, à la fois analogue et antithétique : surprenant pour un signe d'alphabet naturel. Cependant la réalité zoologique de la chouette ne reste pas sans signification. Hugo, pour renforcer son rapprochement, raconte (ou plutôt fait raconter, car c'est l'oiseau mort qui énonce sa propre signification) l'histoire du Christ à travers une métaphore filée de la chouette : projection métaphorique d'un objet d'abord littéral, pour compléter au maximum le vis-à-vis analogique entre cet objet et un autre. Et l'on est frappé par l'incongruité, le saugrenu assez amusant de cette image. Hugo montre ainsi par l'exemple ce que doit être le bon usage contemplatif de l'analogie : une attention du poète aux correspondances les plus inattendues, qui permettront de mieux retrouver le monde en le faisant voir d'une façon radicalement nouvelle. Car ce qui frappe et surprend aussi, c'est l'étendue admirable que Hugo réussit à donner à l'image, le miracle d'ingéniosité avec lequel il donne un sens aux traits les plus divers de la chouette : la prédation dans la nuit comme image du combat contre le mal ; les diverses proies de la chouette comme images adéquates des formes diverses du mal (« Les vices, ces taupes funèbres, / Le crime ce phalène errant [...] L'orgueil, la fraude qui se traîne, / L'âpre envie, aspic du chemin, / Les vers de terre et les vipères, / Que la nuit cache dans les pierres / Et le mal dans le cœur humain<sup>31</sup> ») ; les yeux lumineux de la chouette, signe de la mission progressiste du Christ (« ses prunelles / Semblaient deux lueurs éternelles / Qui passaient dans la nuit d'en bas ») ; et jusqu'au détail de la porte sur laquelle les paysans clouent la chouette : Christ est cloué « sur la porte des cieux ». Ainsi, de façon inattendue, la chouette se révèle un hiéroglyphe naturel parfait de la mission progressiste, – car à travers le Christ c'est de cela qu'il s'agit. Paradoxalement, « le côté noir de l'être » (auquel appartient la chouette, si l'on en croit le début du poème) éclaire le côté resplendissant de l'être : de cette façon au moins, le mal prend un sens et une valeur. L'intérêt de l'image est de nous faire percevoir dans toute leur acuité des traits de la lutte progressiste qui sont perçus beaucoup plus faiblement quand ils restent littéraux :

---

<sup>31</sup> *LC*, III, 13, Massin IX, p. 171-172, pour cette citation et les quatre suivantes.

- d'une part, l'horreur des êtres du mal : « [La chouette Christ] cherchait ces infidèles [...] / Que, dans son temple et sous ses ailes, / Réchauffe le faux dieu Satan [...] / Et quand elle l'avait trouvée, / Toute la sinistre couvée / Se hérissait sous l'autel noir ». On notera dans ces vers l'admirable mélange entre la métaphore animale et une autre image, celle du mal comme religion de Satan (surmotivée en l'occurrence par l'appartenance de certains crimes évoqués au fanatisme religieux), qui se décline dans des choses matérielles et visuelles, un lieu (« son temple »), un objet qualifié par un adjectif de couleur (« l'autel noir »). Cette hybridation des images crée des représentations fabuleuses et affine ainsi le scénario raconté à une mythologie hugolienne originale. En maximisant la dimension visuelle de ces représentations (la couvée qui se hérissé sous l'autel noir et les ailes de Satan), Hugo atteint cet objectif d'acuité perceptive dont nous avons parlé ci-dessus.

- D'autre part, la rudesse, l'énergie implacable du combat contre le mal, représenté comme prédation. La modélisation par la chouette permet de dire ce qui sera beaucoup redit dans *Les Misérables* et *William Shakespeare*, la nécessité d'une infatigable énergie militante contre un adversaire terrible. C'est aussi, du coup, l'une des méditations hugoliennes sur ce qui reste de violence, ou ce qui ressemble à la violence, dans l'œuvre du bien.

Dans les deux exemples que nous venons d'étudier, l'histoire était inventée pour mettre en scène l'un des deux objets seulement du vis-à-vis, qui prenait la parole pour décrire le deuxième objet comme un reflet métaphorique de lui-même ; éventuellement (dans « La Chouette ») le deuxième objet acquerrait une littéralité diégétique dans le discours (devenu récit) du premier objet. Dans d'autres textes, l'histoire est inventée pour faire se rencontrer, se confronter les deux objets. Cela n'interdit pas à l'un des deux de prendre la parole pour opérer la métaphorisation. Ainsi, dans la « Suite » qui prolonge « Réponse à un acte d'accusation » au livre I des *Contemplations*, Hugo a inséré un récit d'une vingtaine de vers qui réécrit les premiers chapitres de la Genèse. Le poème médite sur la puissance du langage ; aussi le mot est-il le personnage principal du petit récit :

Quand, aux jours où la terre entr'ouvrait sa corolle,  
Le premier homme dit la première parole,  
Le mot né de sa lèvre, et que tout entendit,  
Rencontra dans les cieux la lumière, et lui dit :  
« Ma sœur !  
    Envole-toi ! plane ! sois éternelle !  
Allume l'astre ! emplis à jamais la prunelle !  
Échauffe éthers, azurs, sphères, globes ardents ;  
Éclaire le dehors, j'éclaire le dedans.  
Tu vas être une vie, et je vais être l'autre.  
Sois la langue de feu, ma sœur, je suis l'apôtre.

Surgis, efface l'ombre, éblouis l'horizon,  
 Sois l'aube ; je te vau, car je suis la raison ;  
 À toi les yeux, à moi les fronts. Ô ma sœur blonde,  
 Sous le réseau Clarté tu vas saisir le monde ;  
 Avec tes rayons d'or tu vas lier entre eux  
 Les terres, les soleils, les fleurs, les flots vitreux,  
 Les champs, les cieus ; et moi, je vais lier les bouches ;  
 Et sur l'homme, emporté par mille essors farouches,  
 Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour,  
 Pour prendre tous les cœurs, l'immense toile Amour.  
 J'existais avant l'âme, Adam n'est pas mon père.  
 J'étais même avant toi ; tu n'aurais pu, lumière,  
 Sortir sans moi du gouffre où tout rampe enchaîné ;  
 Mon nom est FIAT LUX, et je suis ton aîné<sup>32</sup> ! »

Hugo a imaginé un cadre diégétique minimaliste – la simple rencontre de l'objet A et de l'objet B, et la prise de parole de ce dernier – pour y inscrire le long développement du vis-à-vis analogique entre A et B. Non seulement la Genèse réécrite est hospitalière, comme récit mythique de la naissance des choses, à cette fable où des phénomènes (la lumière, le langage) sont des entités personnelles qui expliquent leur essence ; mais son contenu précis – le caractère langagier de l'acte créateur divin – nourrit un raisonnement sur la préséance entre les choses. Car comme dans les parallèles-rééquilibrages que nous avons décrits au chapitre 11, c'est bien de préséance, de hiérarchie entre deux objets qu'il s'agit : la métaphore est un moyen d'établir l'équivalence entre ces deux objets, et même d'affirmer la supériorité de l'objet qu'on a d'abord dû hisser à la hauteur de l'autre. La métaphore ici remplit cette fonction de deux manières : **a)** par projection métaphorique proprement dite, la lumière devenant le comparant d'une métaphore qui décrit le langage : « Éclaire le dehors, j'éclaire le dedans » – de nouveau le parallélisme syntaxique avec reprise du verbe – et plus loin le langage tend « des fils d'harmonie et *de jour* », **b)** mais Hugo recourt aussi à un troisième motif, exclusivement métaphorique, il applique une même image aux deux objets, l'image du filet : il évoque d'abord « le réseau Clarté », et par la suite ce réseau de la lumière devient métaphorique au second degré comme image de « l'immense toile Amour » puisque, nous l'avons dit, les fils de cette toile sont « d'harmonie et *de jour* ». Image mythographique par hybridation des motifs<sup>33</sup>, et d'autant plus saisissante qu'elle sublime un motif dysphorique : la toile d'araignée. Le vis-à-vis analogique se fonde ici plus qu'à l'ordinaire sur une littéralité, – littéralité d'une tradition mythique, certes – cette donnée précise de la Genèse enrôlée dans l'argumentation du parallèle-rééquilibrage : « Mon nom est FIAT LUX ». Manière de rappeler

<sup>32</sup> LC, I, 8, Massin IX, p. 80-81.

<sup>33</sup> Voir sur ce point le chapitre 12 p. 727-733.

que la première parole prononcée dans l'univers a été le décret créateur de la lumière ; preuve donc du pouvoir lumineux de la parole en un sens littéral, mais aussi, à la faveur de cette littéralité biblique, en un sens figuré : *si le langage a fait naître la lumière au sens propre, il doit pouvoir faire la lumière aussi dans les esprits*, du moins si l'on en croit une rationalité mythico-analogique.

Le récit de confrontation entre les deux objets peut fournir le cadre d'un poème bien plus long, et rayonner en enseignements multiples. Dans « *Magnitudo Parvi* », le travail d'assimilation entre A et B est tellement pris à cœur qu'il emprunte toutes les voies possibles, produisant une pensée métaphorique à la fois proliférante et éclatée : diffractée. Le poème développe une pensée paradoxale, celle de la grandeur du petit, c'est-à-dire, principalement, la grandeur de ce qui est infime par la matière mais immense par l'esprit. Pour développer cette pensée, Hugo met en regard une étoile et un pâtre dont la présence est signalée par un feu de bois : deux points lumineux, rendus pareils par l'optique et la position spatiale du poète ; le poète sait dégager la leçon de ces supposés hasards de l'existence. Pour inverser le rapport de grandeur entre l'étoile et l'âme du pâtre, Hugo va s'appuyer sur la ressemblance visuelle et faire passer métaphoriquement du côté de la lueur terrestre des éléments qui appartiennent littéralement à la lueur céleste : mais cette démarche passe par plusieurs chemins.

Premièrement, le vis-à-vis analogique initial est entre l'étoile et le feu du pâtre, or ce n'est pas ce feu en lui-même qui intéresse Hugo, mais bien l'âme du pâtre : Hugo va donc transférer des traits de ce feu littéral à l'âme du pâtre, pour qu'elle puisse prendre la place du feu dans le vis-à-vis qui l'oppose à l'étoile. Cela se produit à deux reprises dans le poème, et avec deux motivations différentes. On trouve au début de la section III cette courte strophe : « Il est là, l'âme aux cieux ravie, / Et, près d'un branchage enflammé, / Pense, lui-même par la vie / Tison à demi consumé<sup>34</sup> ». Ici le feu vaut d'abord comme ce qui brûle : induction d'une pensée métaphorique sur l'existence comme usure, mais usure qui peut rendre lumineux. La projection métaphorique du feu de bois sur le pâtre ne se reproduit ensuite qu'à la toute fin de la section III ; à ce moment le feu n'est plus ce qui consume, mais seulement ce qui brille :

S'il passe par hasard, près de sa paix féconde,  
Un de ces grands esprits en butte aux flots du monde  
Révolté devant eux,  
Qui craignent à la fois, sur ces vagues funèbres,  
La terre de granit et le ciel de ténèbres,  
L'homme ingrat, Dieu douteux ;

---

<sup>34</sup> LC, III, 30, III, Massin IX, p. 202.

Peut-être, à son insu, que ce pasteur paisible,  
Et dont l'obscurité rend la lueur visible,  
    Homme heureux sans effort,  
Entrevu par cette âme en proie au choc de l'onde,  
Va lui jeter soudain quelque clarté profonde  
    Qui lui montre le port !

Ainsi ce feu peut-être, aux flancs du rocher sombre,  
Là-bas est aperçu par quelque nef qui sombre  
    Entre le ciel et l'eau ;  
Humble, il la guide au loin de son reflet rougeâtre,  
Et du même rayon dont il réchauffe un pâtre,  
    Il sauve un grand vaisseau<sup>35</sup> !

On note deux différences importantes avec la première projection. D'abord, le mouvement de l'écriture va en sens inverse : non plus du décor littéral à la métaphore, mais de la métaphore, développée sur deux strophes, au décor littéral, dans une troisième strophe, où une comparaison constate après coup que les deux premières strophes métaphorisaient un objet littéral. En outre, l'image du feu s'inscrit dans une configuration métaphorique plus large : le grand esprit vaisseau sur les flots du monde, l'homme ingrat terre de granit, Dieu douteux ciel de ténèbres, l'âme feu de bois jouant le rôle d'un phare : toute une modélisation.

Deuxième chemin emprunté par le travail d'assimilation : à l'étoile littérale, objet de l'attention de l'astronome et du poète dans la première partie du poème, s'oppose une autre étoile, métaphorique, objet de la contemplation du pâtre, Dieu. (Ici le vis-à-vis initial *précis*, entre l'étoile et l'âme du pâtre, semble perdu de vue ; mais en réalité il sera retrouvé au bout de ce deuxième chemin.) Ce deuxième volet de l'assimilation se traduit dans deux métaphores. D'abord, la méditation comme observation télescopique : « L'homme que la brume enveloppe, / Dans le ciel que Jésus ouvrit, / Comme à travers un télescope / Regarde à travers son esprit<sup>36</sup> ». Image originale, avec un comparant technico-scientifique, une chose moderne ; et Hugo développe cette image en faisant du passage du Christ sur la terre un moment d'amélioration du télescope : « L'âme humaine, après le Calvaire, / A plus d'ampleur et de rayon ; / Le grossissement de ce verre / Grandit encor la vision ». Deuxième métaphore, dans le prolongement de la première : Dieu comme une étoile, c'est-à-dire un soleil qui fait vivre des planètes autour de lui. Le pâtre « voit l'astre unique ; il voit Dieu<sup>37</sup> ! » ; « Il le voit, ce soleil unique, / Fécondant, travaillant, créant, / Par le rayon qu'il communique / Égalant l'atome au géant, // Semant de feux, de souffles, d'ondes, / Les tourbillons d'obscurité, /

---

<sup>35</sup> LC, III, 30, III, Massin IX, p. 213-214.

<sup>36</sup> LC, III, 30, III, Massin IX, p. 204, pour cette citation et la suivante.

<sup>37</sup> LC, III, 30, III, Massin IX, p. 209.

Emplissant d'étincelles mondes / L'épouvantable immensité<sup>38</sup> ». On débouche ici, comme plus haut, sur une modélisation complexe de tout un secteur de la réalité : la métaphysique, l'ontologie. L'image n'est pas originale – Platon déjà assimilait l'être suprême, l'idée du bien, au soleil.

Et ce deuxième chemin de l'assimilation conduit à un troisième chemin : l'âme du pâtre est un point lumineux opposable à l'étoile, non plus seulement parce qu'elle est semblable à un feu de bois, mais parce qu'elle reflète le resplendissement de l'astre Dieu : « Et, comme aux lueurs d'une forge, / Un mur s'éclaire dans la nuit, // On distingue en l'ombre où nous sommes, / On reconnaît dans ce bas lieu, / À sa clarté parmi les hommes, / L'âme qui réverbère Dieu<sup>39</sup> ». D'autres métaphores, voisines de la réverbération, mais plus indépendantes du Dieu soleil, donnent à ce troisième volet une certaine autonomie vis-à-vis du deuxième : l'âme du pâtre est une condensation des lumières métaphysiques de l'univers : « La solitude éclaire, enflamme, / Attire l'homme aux grands aimants, / Et lentement compose une âme, / De tous les éblouissements<sup>40</sup> » ; plus loin il est question de « cette clarté, // Sœur du grand flambeau des génies, / Faite de tous les rayons purs / Et de toutes les harmonies / Qui flottent dans tous les azurs<sup>41</sup> ». Et c'est sur toute cette transformation du pâtre en lumière que vient s'embrancher la métaphore du pâtre phare pour le grand vaisseau.

Ainsi, en travaillant dans ce poème à parfaire un vis-à-vis analogique, Hugo fait fleurir de toutes parts des pensées métaphoriques, en particulier des modélisations complexes, qui portent sur des zones différentes de la réalité, et qui sont ainsi articulées, tenues ensemble, avec une cohérence plus ou moins grande.

## **Le devenir-symbole de la chose diégétique**

Nous poursuivons dans cette section l'étude d'un phénomène qui s'observait déjà dans plusieurs des passages que nous venons de commenter : le devenir-symbole d'une chose appartenant à l'univers référentiel d'une histoire racontée. Devenir-symbole, c'est-à-dire que le vis-à-vis analogique n'est pas entre deux réalités matérielles concrètes (comme l'étoile et le feu de pâtre) mais entre une chose matérielle concrète et une idée générale (ce que le vis-à-vis

---

<sup>38</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 211.

<sup>39</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 212.

<sup>40</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 205.

<sup>41</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 212.

de l'étoile et du feu de pâte permettait de déployer). Ce phénomène pose toujours la question que nous avons déjà affrontée plus haut : littéralisation ou littéralité première ? En l'occurrence, Hugo a-t-il inventé sa diégèse en vue du devenir-symbole, ou a-t-il appliqué cette opération à une diégèse préalablement inventée ? Évidemment, il est souvent difficile voire impossible de se prononcer avec certitude sur cette chronologie de la genèse. Dans la « Chanson » des *Châtiments* citée plus haut, comme la diégèse n'est qu'un prétexte pour faire dire à l'océan littéral le discours qui le métaphorise, la littéralisation est manifeste. Mais même lorsque la diégèse a beaucoup plus d'épaisseur ou d'intérêt en elle-même, même lorsque la métaphorisation du littéral occupe un espace textuel infime, comment être sûr que Hugo n'a pas choisi les données de son histoire en vue de cette métaphorisation ? Ainsi dans « Le Satyre » : le choix de la créature mythologique qui sert de personnage principal a de nombreuses justifications littérales ou symboliques – le satyre peut faire figure de *gueux* face aux dieux de l'Olympe, et de *vaurien* puisque son occupation stéréotypée est d'importuner les nymphes, c'est également, si on songe à Pan ou à Marsyas, une figure de *musicien*, à qui Hugo peut donc confier tout un chant sur le devenir du monde, enfin il peut recevoir l'identité précise de Pan et incarner, conformément à l'interprétation étymologique traditionnelle de ce nom, le Grand Tout (« Place à Tout ! Je suis Pan<sup>42</sup> »). Mais quelques vers du poème donnent à cette figure du satyre une signification supplémentaire, en le prenant pour comparant d'une métaphore qui décrit l'homme : « L'homme ébauché ne sort qu'à demi du chaos, / Et jusqu'à la ceinture il plonge dans la brute<sup>43</sup> » ; l'image ici n'est encore qu'allusive ; mais lorsque le Satyre appelle l'homme à se délivrer, sa tirade se termine par ce vers : « Et dans la sombre nuit jette les pieds du faune<sup>44</sup> ». Projection métaphorique d'un élément littéral de la diégèse, et ainsi le satyre acquiert un symbolisme supplémentaire : son hybridité, mi-homme mi-bête, représente l'humanité devant progresser. Hugo a-t-il découvert dans sa fiction déjà inventée ce symbolisme supplémentaire que la métaphorisation lui permet d'exploiter ? ou bien l'avait-il en vue en inventant son histoire ? Difficile de répondre, et le geste de métaphorisation n'est pas exactement le même dans l'un et l'autre cas – il y aurait dans le premier cas un opportunisme remarquable. Cet opportunisme nous semble caractériser les passages des *Misérables* que nous allons étudier. En outre, dans ces passages, nous verrons que le devenir-symbole ne passe pas toujours par le phénomène précis de projection métaphorique qui nous a

---

<sup>42</sup> *LSI*, VIII (poème unique), IV, dernier vers, Massin X, p. 601.

<sup>43</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 597-598.

<sup>44</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 599.

intéressé jusqu'à maintenant : au lieu que A littéral devienne ensuite métaphore pour parler de B, A littéral peut être objet de métaphores qui en font un symbole de B – il y a ainsi métaphorisation en un sens nouveau.

Toute une série d'objets de la diégèse des *Misérables* sont tirés vers le symbole, grâce à des procédures d'écriture où le métaphorique intervient à différents niveaux. Plusieurs raisons autorisent à considérer ces objets-symboles comme formant série. Certains paraissent se répondre ou se faire pendant les uns aux autres ; tous sont des symboles d'histoire et de philosophie politique, de « philosophie de l'histoire », pour reprendre l'expression de Hugo ; tous disent quelque chose du peuple ou de l'accomplissement à la fois difficile et inéluctable du progrès. En outre, tous ont une aura mythique, soit qu'ils accrochent le souvenir de mythes souvent métaphorisés, soit qu'ils fassent l'objet de métaphores qui les transforment en êtres surnaturels ; et généralement ces métaphores mythiques ou mythifiantes servent à la construction du symbole.

Le premier objet de cette série se rencontre au livre IV de la première partie, « Confier, c'est quelquefois livrer ». Fantine va rencontrer la Thénardier et lui confier Cosette, mais auparavant le narrateur pose le contexte de cette rencontre, et il décrit un fragment de véhicule qui encombre la rue devant la gargote des Thénardier, un avant-train de fardier, sous lequel jouent les petites Éponine et Azelma. Le narrateur commente :

Pourquoi cet avant-train de fardier était-il à cette place dans la rue ? D'abord, pour encombrer la rue ; ensuite pour achever de se rouiller. Il y a dans le vieil ordre social une foule d'institutions qu'on trouve de la sorte sur son passage en plein air et qui n'ont pas pour être là d'autres raisons<sup>45</sup>.

Des termes et des idées qui valent littéralement pour l'avant-train de fardier sont repris et appliqués dans la deuxième phrase à des abstractions sociopolitiques, auxquelles ils ne sauraient convenir que métaphoriquement : projection métaphorique de l'objet littéral. L'objet devient, en une phrase de discours du narrateur, symbolique d'une certaine inertie sociale opposant ses obstacles au progrès. Symbolisme dégagé brièvement, sèchement, comme au passage ; mais en réalité, toute la description qui encadre ce paragraphe complète et enrichit le symbole. L'avant-train de fardier attire des images significatives, – non pas des métaphores proprement dites, mais des idées que l'objet évoque, choses de la nature, de la société, figures mythiques :

Sous l'essieu pendait en draperie une grosse chaîne digne de Goliath forçat. Cette chaîne faisait songer, non aux poutres qu'elle avait fonction de transporter, mais aux masto-

---

<sup>45</sup> *LM*, I, IV, 1, Massin XI, p. 151.

dontes et aux mammons qu'elle eût pu atteler ; elle avait un air de baigneuse, mais de baigneuse cyclopéenne et surhumaine, et elle semblait détachée de quelque monstre. Homère y eût lié Polyphème et Shakespeare Caliban<sup>46</sup>.

La focalisation de la description sur une chaîne qui a « un air de baigneuse » alimente évidemment le symbole. Littéralement, le baignement est l'une de ces institutions qui font obstacle au progrès. Symboliquement, le baignement et la chaîne disent, dans une société où le progrès est entravé, l'emprisonnement dans la misère, l'absence de liberté réelle, la dégradation et la souffrance des misérables. Les créatures que la chaîne évoque sont elles aussi symboliques. Les mastodontes et les mammons disent l'antédiluvien, la vieillesse sociale. Quant aux êtres cyclopéens, Goliath, Polyphème et Caliban, ils sont des figures du peuple dégradé par la sujétion et la misère : êtres de disgrâce, liés à la terre (Caliban génie terrestre par opposition à l'aérien Ariel dans *La Tempête* de Shakespeare) ou géants (Goliath, Polyphème), lointainement rattachables au mythe de la giganto/titanomachie – une rébellion matée, la consécration de l'oppression olympienne – qu'évoque ici la « chaîne de titans »<sup>47</sup>. Il n'est pas fortuit que cet avant-train de fardier se trouve devant la gargote des Thénardières, personnages emblématiques du type du « mauvais pauvre »<sup>48</sup> : ces misérables à double titre sont en partie le résultat d'une civilisation encore imparfaite, qui laisse le malheur des individus les plus pauvres corrompre leur cœur, comme Hugo l'explique dans la suite du roman. « Une mère avait vu cette effroyable chaîne, et avait dit : Tiens ! voilà un joujou pour mes enfants<sup>49</sup> » : le monstre qu'on cherchait (« [la chaîne] semblait détachée de quelque monstre ») c'est la Thénardière. La Thénardière est cyclopéenne dans son apparence physique, elle est monstrueuse moralement, mais surtout elle est une figure du peuple asservi – opprimé – et rendu monstrueux.

Beaucoup plus loin dans le roman, après la chaîne qui servait de balançoire aux petites Thénardières, c'est le jardin de Cosette rue Plumet qui devient symbolique, au chapitre « *Foliis ac frondibus* », – et symbolique à peu près du contraire. En fait le symbolisme de ce jardin est double, et les deux symbolisations n'ont pas dans l'histoire du texte la même ancienneté, comme permet de le constater l'édition génétique du roman par Guy Rosa, qui met en regard trois états du texte : la rédaction initiale, le texte à l'interruption de 1848, et enfin le texte

---

<sup>46</sup> *LM*, I, IV, 1, Massin XI, p. 151.

<sup>47</sup> Sur le mythe hugolien du titan Peuple qui se libère, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, le chapitre 2 (« Le Cycle des Titans ») de la deuxième partie (« La Mythologie de l'humanité »), p. 209-262.

<sup>48</sup> « Le mauvais pauvre » est le titre du livre III, VIII des *Misérables*, dans lequel Thénardière attire Valjean dans un guet-apens pour lui extorquer de l'argent.

<sup>49</sup> *LM*, I, IV, 1, Massin XI, p. 152.

définitif<sup>50</sup>. Dans la rédaction initiale, le jardin était seulement symbolique de la nature, comprise en un sens précis : « l'effort sacré des choses vers la vie ». Symbolisme métonymique, du cas concret illustrant la généralité : « Rien dans ce jardin ne contrariait l'effort sacré des choses vers la vie ; la croissance vénérable était là chez elle<sup>51</sup> ». La nature, note Hugo, a cette propriété particulière de s'exprimer pleinement dans la moindre de ses parties :

la mort des anciens propriétaires, une révolution qui avait passé, l'écroulement des antiques fortunes, l'absence, l'oubli, quarante ans d'abandon et de viduité, avaient suffi [...] pour que la nature, qui déconcerte les arrangements mesquins de l'homme et qui se répand toujours tout entière là où elle se répand, aussi bien dans la fourmi que dans l'aigle, en vînt à s'épanouir dans un méchant petit jardin parisien avec autant de rudesse et de majesté que dans une forêt vierge du Nouveau Monde<sup>52</sup>.

Les métaphores utilisées pour décrire le jardin contribuent à lui donner cette dimension symbolique – à lui faire incarner par excellence la vitalité naturelle. La prolifération des images dans ce texte convient par sa luxuriance même à l'objet qu'elle décrit ; les images se greffent les unes sur les autres, avec d'abord une métaphore animale, au sein de laquelle le végétal se réintroduit :

En floréal, cet énorme buisson, libre derrière sa grille et dans ses quatre murs, entrainé en rut dans le sourd travail de la germination universelle, tressaillait au soleil levant presque comme une bête qui aspire les effluves de l'amour cosmique et qui sent *la sève d'avril* monter et bouillonner dans ses veines, et, secouant au vent *sa prodigieuse chevelure verte*, semait sur la terre humide, sur les statues frustes, sur le perron croulant du pavillon et jusque sur le pavé de la rue déserte, *les fleurs en étoiles, la rosée en perles, la fécondité, la beauté, la vie, la joie, les parfums*<sup>53</sup>.

Confusion des règnes naturels où vient se mêler l'humain (connoté par la chevelure) et qui se réaffirme ensuite dans plusieurs détails : les fleurs étoiles, la rosée perles, – et encore dans la suite immédiate du texte : « À midi mille papillons blancs s'y réfugiaient, et c'était un spectacle divin de voir là tourbillonner en flocons dans l'ombre cette neige de l'été ». Cet agrégat d'images augmente la puissance d'incarnation symbolique du jardin : l'animalité, le rut, disent de façon superlative l'effort vers la vie, tandis que la confusion des règnes dit à la fois la richesse de formes de la nature et son unité, faite d'analogies et de transformations, comme Hugo l'explique dans les derniers paragraphes du chapitre<sup>54</sup>. En même temps, grâce à toutes ces métaphores, le jardin devient un être surnaturel, une création mythologique

---

<sup>50</sup> Édition consultable en ligne : pour les trois versions de ce chapitre, voir à l'adresse [http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Tableau/Tableau\\_040303.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/Miserables/Consultation/Tableau/Tableau_040303.htm) (page consultée le 24 septembre 2020).

<sup>51</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 635.

<sup>52</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 636.

<sup>53</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 636. C'est moi qui souligne.

<sup>54</sup> Nous avons cité et étudié ces paragraphes au chapitre 4 p. 230-233.

originale où se fond (avec la « prodigieuse chevelure verte ») le souvenir des dryades de l'Antiquité.

À ce premier symbolisme, un deuxième est venu s'ajouter dans l'état du texte à l'interruption de 1848 ; ce deuxième symbolisme, qui précède le premier dans l'ordre du chapitre, incarne dans le jardin une abstraction sociopolitique. Hugo raconte comment la végétation, abandonnée par les hommes, a repris son allure naturelle :

Les arbres s'étaient baissés vers les ronces, les ronces étaient montées vers les arbres, la plante avait grimpé, la branche avait fléchi, ce qui rampe sur la terre avait été trouver ce qui s'épanouit dans l'air, ce qui flotte au vent s'était penché vers ce qui se traîne dans la mousse ; troncs, rameaux, feuilles, fibres, touffes, vrilles, sarments, épines, s'étaient mêlés, traversés, mariés, confondus ; la végétation, dans un embrassement étroit et profond, avait célébré et accompli là, sous l'œil satisfait du créateur, en cet enclos de trois cents pieds carrés, le saint mystère de sa fraternité, symbole de la fraternité humaine<sup>55</sup>.

Ici le symbolisme est affirmé avec simplicité : le mot « symbole » est prononcé, et il paraît impliquer une représentativité analogique (la fraternité végétale, image par ressemblance de la fraternité humaine) même si une interprétation métonymique est possible (une même fraternité pour la végétation et pour l'humanité, dont la végétation donne l'exemple). En outre, comme ci-dessus, le symbolisme est appuyé sur une description dans laquelle des métaphores tirent la littéralité de l'objet, son apparence visuelle, vers le symbole. Les verbes *se baisser*, *se pencher*, *se marier*, le nom *embrassement*, personnifient la végétation et y font voir une fraternité *humaine*. La description précise même la signification du symbole : la fraternité dont il s'agit est une fraternité entre classes sociales, une fraternité des privilégiés et des défavorisés, comme l'indique la triple variation lexicale sur l'alliance du haut et du bas, aux trois premières lignes. On notera enfin les résonances religieuses de ce symbolisme : la végétation accomplit un « saint mystère » ; le mot *symbole* s'emploie particulièrement en contexte religieux ; et Hugo, reprenant son texte en exil, ajoute le circonstant « sous l'œil satisfait du créateur ». Tout suggère la réalisation d'un plan de Dieu, et sans doute l'adresse d'un message divin à l'humanité. Déjà, dans la symbolisation précédente, l'effort des choses vers la vie était « sacré ». D'ailleurs, la première et la deuxième symbolisation prennent tout leur sens lorsqu'on les relie : le jardin symbolise la dynamique du développement naturel des choses, il symbolise aussi la fraternité humaine, sans doute parce que la dynamique naturelle tend vers la fraternité humaine et générale – c'est le progrès – pour peu qu'on chasse « le jardinage », c'est-à-dire l'intervention humaine à contresens des tendances naturelles.

---

<sup>55</sup> *LM*, IV, III, 3, Massin XI, p. 635.

Le troisième objet de cette série de symboles, c'est l'éléphant de la place de la Bastille, dans lequel Gavroche mène coucher ses deux petits frères, quelques livres plus loin dans la même quatrième partie. Cet éléphant n'est qu'une maquette et pourtant, écrit Hugo, il « avait pris je ne sais quoi de définitif qui contrastait avec son aspect provisoire<sup>56</sup> » : en effet, l'éléphant s'est chargé d'une signification :

Dans cet angle désert et découvert de la place, le large front du colosse, sa trompe, ses défenses, sa tour, sa croupe énorme, ses quatre pieds pareils à des colonnes faisaient la nuit sur le ciel étoilé une silhouette surprenante et terrible. On ne savait ce que cela voulait dire. C'était une sorte de symbole de la force populaire. C'était sombre, énigmatique et immense. C'était on ne sait quel fantôme puissant visible et debout à côté du spectre invisible de la Bastille.

Comme pour le jardin de la rue Plumet, non seulement le mot « symbole » est présent, mais encore la dimension du mystère. Silhouette « surprenante et terrible », puis « sombre, énigmatique et immense », l'éléphant déconcerte ou plutôt interroge la rationalité : « on ne savait ce que cela voulait dire », c'est-à-dire, *on sentait que cela voulait dire quelque chose, et on se demandait quoi*. Le narrateur, on l'a vu, donne la réponse : l'éléphant symbolise « la force populaire ». Ce symbolisme s'enracine, de façon métaphorique, dans l'apparence du monument (pour l'instant, la stature colossale de l'animal et de la maquette) mais il est suscité surtout par la coïncidence du lieu, qui fait se succéder sur la place de la Bastille des métonymies historiques. La Bastille représentait l'autorité monarchique ; c'est par contraste, et parce qu'il est lié à Napoléon, continuateur à certains égards de la Révolution, que l'éléphant symbolise la force populaire. Et dans la suite du texte, un troisième monument, la colonne de Juillet, vient compléter et renforcer la répartition symbolique :

Ce monument [l'éléphant], rude, trapu, pesant, âpre, austère, presque difforme, mais à coup sûr majestueux et empreint d'une sorte de gravité magnifique et sauvage, a disparu pour laisser régner en paix l'espèce de poêle gigantesque, orné de son tuyau, qui a remplacé la sombre forteresse à neuf tours, à peu près comme la bourgeoisie remplace la féodalité. Il est tout simple qu'un poêle soit le symbole d'une époque dont une marmite contient la puissance. Cette époque passera, elle passe déjà ; on commence à comprendre que, s'il peut y avoir de la force dans une chaudière, il ne peut y avoir de puissance que dans un cerveau ; en d'autres termes, que ce qui mène et entraîne le monde, ce ne sont pas les locomotives, ce sont les idées. Attelez les locomotives aux idées, c'est bien ; mais ne prenez pas le cheval pour le cavalier<sup>57</sup>.

Évidemment la succession de ces monuments au même endroit n'est pas une entière coïncidence : c'est parce qu'elle avait vu la chute de la Bastille que cette place fut ensuite honorée des deux autres monuments. Ce qui est une coïncidence, en revanche, c'est que l'aspect de l'éléphant et celui de la colonne de Juillet puissent être interprétés méta-

---

<sup>56</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 680, pour cette citation et la suivante.

<sup>57</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 681.

phoriquement dans le sens du symbole, – pour la colonne de Juillet, d'une façon satirique (image du poêle avec son tuyau) qui par miracle d'opportunisme éclaire le lieu et la source de la puissance bourgeoise : l'industrialisation, les affaires servies par la technique moderne. Le remplacement de ces monuments l'un par l'autre est symbolique d'une histoire politique décevante : l'éviction de l'éléphant populaire au profit de la colonne bourgeoise dit bien l'« avortement » de la révolution de Juillet (la colonne, écrit Hugo dans ce chapitre, « ce monument manqué d'une révolution avortée ») et la confiscation des bénéfices de la Révolution française par la bourgeoisie. Les considérations esthétiques du narrateur sur ces deux monuments (« l'architecte de l'éléphant avec du plâtre était parvenu à faire du grand ; l'architecte du tuyau de poêle a réussi à faire du petit avec du bronze ») peuvent se lire de façon allégorique : grandeur de ce qui s'est fait par le peuple, avortement de cette grandeur dans un régime bourgeois. Symbolique également devient l'abandon dans lequel est laissé l'éléphant de plâtre :

Peu d'étrangers visitaient cet édifice, aucun passant ne le regardait. Il tombait en ruine ; à chaque saison des plâtras qui se détachaient de ses flancs lui faisaient des plaies hideuses. « Les édiles », comme on dit en patois élégant, l'avaient oublié depuis 1814. Il était là dans son coin, morne, malade, croulant, entouré d'une palissade pourrie souillée à chaque instant par des cochers ivres ; des crevasses lui lézardaient le ventre, une latte lui sortait de la queue, les hautes herbes lui poussaient entre les jambes ; et comme le niveau de la place s'élevait depuis trente ans tout autour par ce mouvement lent et continu qui exhausse insensiblement le sol des grandes villes, il était dans un creux et il semblait que la terre s'enfonçât sous lui. Il était immonde, méprisé, repoussant et superbe, laid aux yeux du bourgeois, mélancolique aux yeux du penseur. Il avait quelque chose d'une ordure qu'on va balayer et quelque chose d'une majesté qu'on va décapiter<sup>58</sup>.

Laissée par les édiles à son délabrement, la maquette représente bien le peuple abandonné par les élites à sa misère. Un peu plus haut, Hugo notait que l'éléphant, « jadis peint en vert par un badigeonneur quelconque, [était] maintenant peint en noir par le ciel, la pluie et le temps<sup>59</sup> » : couleur lugubre appropriée à cette incarnation de la misère. La main des éléments, la main du hasard a donc travaillé à l'achèvement de l'objet symbolique : c'est là une autre caractéristique commune à tous les symboles que nous étudions ici, leur symbolisme surgit de l'involontaire, du délaissement par les hommes (jardin de la rue Plumet) et souvent de la ruine, de la dégradation (l'avant-train de fardier, et ci-après la barricade) : paradoxe d'un achèvement découvert par le penseur dans ce qui se défait, dans le fortuit, le précaire, le transitoire. C'est que là s'exprime, pour notre écrivain, l'intention de Dieu. L'idée d'incarner dans l'éléphant le peuple était de Napoléon, explique Hugo, mais c'est Dieu qui la réalise. Et

---

<sup>58</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 680-681.

<sup>59</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 680.

il ne la réalise pas seulement par le délabrement du monument, mais, d'une façon imprévue, analogique et plus *vraie* pourtant que le projet humain, en logeant Gavroche dans l'éléphant :

Cette idée de Napoléon, dédaignée par les hommes, avait été reprise par Dieu. Ce qui n'eût été qu'illustré était devenu auguste. Il eût fallu à l'empereur, pour réaliser ce qu'il méditait, le porphyre, l'airain, le fer, l'or, le marbre ; à Dieu le vieil assemblage de planches, de solives et de plâtras suffisait. L'empereur avait eu un rêve de génie ; dans cet éléphant titanique, armé, prodigieux, dressant sa trompe, portant sa tour, et faisant jaillir de toutes parts autour de lui des eaux joyeuses et vivifiantes, il voulait incarner le peuple ; Dieu en avait fait une chose plus grande, il y logeait un enfant<sup>60</sup>.

Un enfant, certes, mais surtout le type du gamin parisien, du petit pauvre débrouillard, l'une des figures du peuple dans le roman. Du coup, dans l'éléphant lui-même se dessine une figure précise de misérable sublime, celle du mendiant qui fait l'aumône, une figure dont le roman offre deux autres exemples, Gavroche et Jean Valjean<sup>61</sup> :

Il semblait que le vieux mastodonte misérable, envahi par la vermine et par l'oubli, couvert de verrues, de moisissures et d'ulcères, chancelant, vermoulu, abandonné, condamné, espèce de mendiant colossal demandant en vain l'aumône d'un regard bienveillant au milieu du carrefour, avait eu pitié, lui, de cet autre mendiant, du pauvre pygmée qui s'en allait sans souliers aux pieds, sans plafond sur la tête, soufflant dans ses doigts, vêtu de chiffons, nourri de ce qu'on jette<sup>62</sup>.

Ici encore une métaphore dans la description de l'objet participe à la construction du symbole : par son aspect, l'éléphant est une « espèce de mendiant », il assume l'identité métaphorique de ce que l'écrivain veut incarner en lui.

Les deux barricades de 1848, décrites par Hugo dans le tout premier chapitre de la cinquième partie, prennent place à leur tour dans cette série de symboles d'histoire politique. La barricade du faubourg Saint-Antoine, en particulier, semble faire pendant à la fois au jardin de la rue Plumet et à l'éléphant de la place de la Bastille. Comme le jardin, elle incarne une certaine fraternité humaine (mais une fraternité menaçante – « une fraternisation menaçante de tous les débris<sup>63</sup> » – et une fraternité du peuple contre les puissants, non plus *toute* la fraternité humaine) ; elle la symbolise dans un objet-fouillis, dans un désordre colossal ; elle est assimilée à « une broussaille », et elle fait revenir des images qui avaient servi à décrire le jardin : « elle était démesurée et *vivante* ; et, comme du dos d'une *bête* électrique, il en sortait un pétilllement de foudres » ; les régiments « regardaient d'un œil inquiet cette espèce de

---

<sup>60</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 682.

<sup>61</sup> Au chapitre IV, IV, 2, Gavroche dérobe une bourse à Montparnasse pour la faire parvenir au vieux Mabeuf ; au chapitre IV, VI, 2, quelques pages avant la description de l'éléphant, Gavroche fait don à une jeune fille en loques du châle qui le protégeait du froid, puis prend sous son aile les deux enfants abandonnés, ses petits frères sans qu'il le sache. Valjean, lorsqu'il vivait avec la petite Cosette dans la mesure Gorbeau, était connu dans son quartier « sous le nom du *mendiant qui fait l'aumône* » (II, IV, 4, Massin XI, p. 344).

<sup>62</sup> *LM*, IV, VI, 2, Massin XI, p. 682.

<sup>63</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 823, pour cette citation et les deux suivantes.

redoute *bête fauve*<sup>64</sup> » (le jardin, lui, « entrainé en rut » et « tressaillait [...] presque comme une bête »). Comme l'éléphant, la barricade voisine l'emplacement de l'ancienne Bastille, et Hugo souligne cette coïncidence pour la rendre symbolique : « cette barricade était digne d'apparaître à l'endroit même où la Bastille avait disparu<sup>65</sup> ».

Il est évident très vite, dans la description de la barricade Saint-Antoine, que cette barricade est symbolique, qu'elle incarne quelque chose qui la dépasse. « Ces deux barricades, symboles toutes les deux, sous deux aspects différents, d'une situation redoutable<sup>66</sup> », écrit Hugo dès la deuxième phrase du chapitre. Plus loin, ayant commencé à décrire la barricade Saint-Antoine, il déclare : « rien qu'à la voir, on sentait dans le faubourg l'immense souffrance agonisante arrivée à la minute extrême où une détresse veut devenir une catastrophe<sup>67</sup> ». Et à la suite du très long paragraphe qui décrit la barricade, un nouveau paragraphe revient sur la signification historique de la chose :

elle attaquait au nom de la Révolution, quoi ? la Révolution. Elle, cette barricade, le hasard, le désordre, l'effarement, le malentendu, l'inconnu, elle avait en face d'elle l'assemblée constituante, la souveraineté du peuple, le suffrage universel, la nation, la République ; et c'était la Carmagnole défiant la Marseillaise<sup>68</sup>.

L'analogie à quatre termes qui prend pour comparant les deux chants révolutionnaires fait de la barricade Saint-Antoine l'incarnation d'un aspect ou d'une tendance de la Révolution : la révolte violente du peuple souffrant, cette révolte en tant qu'il lui arrive de se tromper, mais gardant même alors une certaine quantité de droit. On note l'énumération des appositions qui identifient la chose matérielle à des généralités abstraites (« elle, cette barricade, le hasard, le désordre, etc. »). Avec cette figure, comme dans la citation précédente, le symbolisme de la barricade est métonymique : la barricade est signe sur le mode *indiciaire*, elle est la production « du hasard, du désordre, etc. », et le symptôme de « l'immense souffrance agonisante ». Mais toute la description travaille à rendre la barricade symbolique sur un mode *iconique*, à en faire un symbole analogique et non seulement métonymique ; et ce sont les innombrables métaphores qui accomplissent ce travail. Si la barricade *incarne quelque chose qui la dépasse*, c'est aussi en ce sens : elle est tellement extraordinaire qu'elle en devient dragon, sanglier, montagne, bien d'autres choses encore ; et ces images sont généralement autant de façons de lui incorporer les entités abstraites qu'elle symbolise. L'une de ces méta-

---

<sup>64</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 824.

<sup>65</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 823.

<sup>66</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 821.

<sup>67</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 822.

<sup>68</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 824.

phores, sans surprise, est la métaphore maritime. « Poussant des caps çà et là, puissamment adossée aux deux grands promontoires de maisons du faubourg, [la barricade] surgissait comme une levée cyclopéenne<sup>69</sup> » ; le mot *levée* est intéressant car il peut désigner aussi bien, en bordure d'une étendue d'eau, un remblai construit par l'homme qu'un remblai naturel, et encore le soulèvement du peuple, l'insurrection. Plus loin la barricade est l'« alluvion de l'émeute<sup>70</sup> », et plus loin encore Hugo écrit : « Si l'océan faisait des digues, c'est ainsi qu'il les bâtirait. La furie du flot était empreinte sur cet encombrement difforme. Quel flot ? la foule ». La métaphore naît de l'aspect visuel de l'objet diégétique : le désordre de la barricade, évocateur d'une mer démontée. Il y a d'une part cette ressemblance, et d'autre part, indépendamment, la ressemblance entre la foule et l'océan, la métaphore hugolienne récurrente du peuple océan : Hugo exploite, comme souvent, la coïncidence opportune de motivations analogiques distinctes. La médiation de l'image permet de rattacher à l'idée (la foule, le peuple) les attributs les plus littéraires de la chose diégétique (sa matérialité, son apparence). On notera enfin le caractère merveilleux de l'image, l'invention d'une fiction surnaturelle pour servir de comparant (l'océan bâtisseur de digues), – avec une modalité linguistique fréquente de ce phénomène : l'image au conditionnel<sup>71</sup>. On retrouve la plupart de ces caractéristiques dans les autres métaphores qui contribuent au symbolisme de la barricade. Une deuxième métaphore naturelle, celle de la ruche et des abeilles, procède à la fois de l'apparence visuelle et sonore de la chose diégétique : « On croyait entendre bourdonner, au-dessus de cette barricade, comme si elles eussent été là sur leur ruche, les énormes abeilles ténébreuses du progrès violent<sup>72</sup> ». L'image des abeilles du progrès violent a sans doute une double motivation, *violence* (les abeilles sont dangereuses) et *progrès* (les abeilles produisent le miel) ; malgré cela, l'image conserve ce que nous avons appelé au chapitre 12 *du reste* ; elle propose à l'imagination du lecteur une création mythologique originale, à laquelle les adjectifs « énormes » et « ténébreuses » donnent de l'épaisseur<sup>73</sup>. Une troisième métaphore est empruntée à la vie humaine et quotidienne : « On eût dit que c'était le haillon d'un peuple, haillon de bois, de fer, de bronze, de pierre, et que le faubourg Saint-Antoine l'avait poussé là

---

<sup>69</sup> *LM*, V, 1, 1, Massin XI, p. 822.

<sup>70</sup> *LM*, V, 1, 1, Massin XI, p. 823, pour cette citation et la suivante.

<sup>71</sup> Cf. le chapitre 12 p. 729 et 752.

<sup>72</sup> *LM*, V, 1, 1, Massin XI, p. 823.

<sup>73</sup> Sur le reste de l'image, voir le chapitre 12 p. 703 sqq. Sur l'épaisseur des créations mythologiques, voir le même chapitre p. 720 sqq.

à sa porte d'un colossal coup de balai, faisant de sa misère une barricade<sup>74</sup> ». On voit comment chaque métaphore nouvelle enrichit la signification symbolique de la barricade : après la foule et le progrès violent, la misère. Une autre interprétation analogique de la littéralité visible permet d'incarner dans la barricade l'oppression pénale subie pendant plusieurs siècles : « Des blocs pareils à des billots, des chaînes disloquées, des charpentes à tasseaux ayant forme de potences, des roues horizontales sortant des décombres, amalgamaient à cet édifice de l'anarchie la sombre figure des vieux supplices soufferts par le peuple ». Pas de métaphore proprement dite ici, mais de l'ingéniosité fantaisiste pour rattacher par analogie les moindres détails d'un objet à une idée – une ingéniosité fantaisiste dont nous verrons d'autres exemples. Signalons enfin l'usage d'une métaphore mythique : « L'esprit de révolution couvrait de son nuage ce sommet où grondait cette voix du peuple qui ressemble à la voix de Dieu ; une majesté étrange se dégageait de cette titanique hottée de gravats. C'était un tas d'ordures et c'était le Sinaï<sup>75</sup> ». L'image du Sinaï a une vérité quasi littérale dans la mesure où pour Hugo il y a bien quelque chose de Dieu dans le peuple : nous l'avons déjà constaté ailleurs dans *Les Misérables* (voir notre chapitre 7 n. 175 p. 421).

L'utilisation de métaphores diverses pour rendre un objet littéral A symbolique d'une idée B s'observe chez Hugo en poésie aussi bien que dans la prose romanesque : nous terminerons cette section par l'étude d'un poème de *La Légende des siècles*, « Le Régiment du baron Madruce », dans lequel le décor des montagnes suisses, évoqué littéralement comme la patrie des mercenaires qui composent ledit régiment, en vient grâce au jeu des images à incarner la liberté<sup>76</sup>. Le poème est à trois voix : l'aigle à deux têtes de l'Autriche exalte le régiment du baron Madruce ; puis l'aigle des montagnes suisses s'indigne de voir les fils des pâtres libres servir à l'oppression des autres nations ; enfin le poète prend la parole, déclare que la Suisse n'est pas irrémédiablement compromise par l'abaissement de ses fils : « Mais la Suisse au-dessus de l'affront / Gardera l'auréole altière de son front<sup>77</sup> ». La nation suisse, explique le poète, restera par essence une championne de la liberté ; mais il l'explique et le justifie – détour de formulation poétique – par une interprétation analogique du paysage des montagnes :

---

<sup>74</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 823, pour cette citation et la suivante.

<sup>75</sup> *LM*, V, I, 1, Massin XI, p. 823-824.

<sup>76</sup> Sur cette association thématique, voir Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, p. 339-342.

<sup>77</sup> *LSI*, XII (poème unique), II, Massin X, p. 623, pour cette citation et la suivante.

Car c'est la roche avec de la bonté pétrie,  
 C'est la grande montagne et la grande patrie,  
 C'est la terre sereine assise près du ciel ;  
 C'est elle qui, gardant pour les pâtres le miel,  
 Fit connaître l'abeille aux rois par les piqûres ;  
 C'est elle qui, parmi les nations obscures,  
 La première alluma sa lampe dans la nuit ;  
 Le cri de délivrance est fait avec son bruit ;  
 Le mot Liberté semble une voix naturelle  
 De ses prés sous l'azur, de ses lacs sous la grêle,  
 Et tout dans ses monts, l'air, la terre, l'eau, le feu,  
 Le dit avec l'accent dont le prononce Dieu !  
 Au-dessus des palais de tous les rois ensemble,  
 La pauvre vieille Suisse, où le rameau seul tremble,  
 Tranquille, élèvera toujours sur l'horizon  
 Les pignons effrayants de sa haute maison.  
 Rien ne ternit ces pics que la tempête lave,  
 Volcans de neige ayant la lumière pour lave,  
 Qui versent sur l'Europe un long ruissellement  
 De courage, de foi, d'honneur, de dévouement,  
 Et semblent sur la terre une chaîne d'exemples ;  
 Toujours ces monts auront des figures de temples.  
 Qu'est-ce qu'un peu de fange humaine jaillissant  
 Vers ces sublinités d'où la clarté descend ?  
 Ces pics sont la ruine énorme des vieux âges  
 Où les hommes vivaient bons, aimants, simples, sages ;  
 Débris du chaste éden par la paix habité,  
 Ils sont beaux ; de l'aurore et de la vérité  
 Ils sont la colossale et splendide mesure ;  
 Où tombe le flocon que fait l'éclaboussure ?  
 Qu'importe un jour de deuil quand, sous l'œil éternel,  
 Ce que noircit la terre est blanchi par le ciel ?

La hauteur des monts (→ *grandeur morale*) et la blancheur de leur neige (→ *pureté de la vertu*) sont les deux principaux traits du décor analogiquement interprétables. Mais Hugo exploite d'autres traits moins évidents, de façon plus arbitraire ou acrobatique : le pétrissement (« la roche avec de la bonté pétrie ») est une image motivée de l'*association* de la roche et de la bonté, mais pas de l'*association de la roche et de la bonté* – rien de la roche n'évoque la bonté, même si la bonté de la roche est une fiction qu'affectionne Hugo<sup>78</sup> ; le tremblement du rameau est bien exploité analogiquement, mais de façon négative (« où le rameau seul tremble ») ; l'aspect ruiné des montagnes autorise avec l'éden de l'idéal un lien ténu et indirect comme l'image du pétrissement (« Débris du chaste éden par la paix habité »). On

---

<sup>78</sup> Parce qu'elle symbolise l'alliance possible de la force solide et de la tendresse, dans laquelle Hugo trouve son idéal et *son image* même, à la fois moralement et esthétiquement. Il écrit dans *William Shakespeare*, à propos des génies : « Leur fermeté et leur fierté recouvrent une sympathie profonde ; si le granit avait un cœur, quelle bonté il aurait ! Hé bien, le génie est du granit, bon. L'extrême puissance a le grand amour » (II, III, 6, Massin XII, p. 263). Et quelques lignes plus loin vient le passage, que nous avons étudié au chapitre 11 p. 680-681, qui assimile les grands poètes aux hautes montagnes, parce qu'ils ont comme elles tous les styles, la sévérité mais aussi la grâce.

notera également le rôle joué dans l'interprétation du paysage par une imbrication d'images particulièrement éblouissante, « Volcan de neige ayant la lumière pour lave » : attirer l'attention sur la lumière reflétée par la neige est une façon de suggérer sa signification morale ; pour dire cette liaison du sommet neigeux et de la lumière, Hugo utilise la métaphore du volcan, dont la surdétermination littérale (un volcan est un mont) donne le vertige. On remarquera enfin l'usage ponctuel du vis-à-vis analogique : pour mieux s'opposer aux palais des oppresseurs, les libres montagnes les reflètent partiellement, prennent la figure d'une maison qui significativement les dépasse (« Au-dessus des palais de tous les rois ensemble, / La pauvre vieille Suisse [...] élèvera toujours sur l'horizon / Les pignons effrayants de sa haute maison ») ; de même, plus haut dans le poème, l'aigle des montagnes avait opposé, à l'uniforme séduisant des mercenaires, l'habit plus noble des monts eux-mêmes :

Avez-vous donc besoin de faste ? Est-ce la pompe  
Des parades, des cours, des galas qui vous trompe ?  
Mais alors, regardez. Est-ce que mes vallons  
N'ont pas les torrents blancs d'écume pour galons ?  
Mai brode à mes rochers la passementerie  
Des perles de rosée et des fleurs de prairie ;  
Mes vieux monts pour dorure ont le soleil levant ;  
Et chacun d'eux, brumeux, branle un panache au vent  
D'où sort le roulement sinistre des tonnerres ;  
S'il vous faut, au milieu des forêts centenaires,  
Une livrée, à vous les voisins du ciel bleu,  
Pourquoi celle des rois, ayant celle de Dieu ?  
Ah ! vous raccommodez vos habits ! vos aiguilles,  
Sœurs des sabres vendus, indigneraient des filles !  
Ah ! vous raccommodez vos habits ! Venez voir,  
Quand la saison commence à venter, à pleuvoir,  
Comment l'altier Pelvoux, vieillard à tête blanche,  
Sait, tout déguenillé de grêle et d'avalanche,  
Mettre à ses cieux troués une pièce d'azur,  
Et, croisant les genoux dans quelque gouffre obscur,  
Tranquille, se servir de l'éclair pour recoudre  
Sa robe de nuée et son manteau de foudre<sup>79</sup> !

Revenons au passage que nous commentions plus haut, dont le locuteur est le poète lui-même. L'opération de symbolisation par le biais d'un kaléidoscope d'images se poursuit dans les vers suivants :

L'homme s'est vendu. Soit. A-t-on dans le louage  
Compris le lac, le bois, la ronce, le nuage ?  
La nature revient, germe, fleurit, dissout,  
Féconde, croît, décroît, rit, passe, efface tout.  
La Suisse est toujours là, libre. Prend-on au piège  
Le précipice, l'ombre et la bise et la neige ?

---

<sup>79</sup> *LSI*, XII (poème unique), II, Massin X, p. 620.

Signe-t-on des marchés dans lesquels il soit dit  
 Que l'Orteler s'enrôle et devient un bandit ?  
 Quel poing cyclopéen, dites, ô roches noires,  
 Pourra briser la Dent de Morcle en vos mâchoires ?  
 Quel assembleur de bœufs pourra forger un joug  
 Qui du pic de Glaris aille au piton de Zoug ?  
 C'est naturellement que les monts sont fidèles  
 Et purs, ayant la forme âpre des citadelles,  
 Ayant reçu de Dieu des créneaux où, le soir,  
 L'homme peut, d'embrasure en embrasure, voir  
 Étinceler le fer de lance des étoiles.  
 Est-il une araignée, aigle, qui dans ses toiles  
 Puisse prendre la trombe et la rafale et toi ?  
 Quel chef recrutera le Salève ? à quel roi  
 Le Mythen dira-t-il : « Sire, je vais descendre ! »  
 Qu'après avoir dompté l'Athos, quelque Alexandre,  
 Sorte de héros monstre aux cornes de taureau,  
 Aille donc relever sa robe à la Jungfrau !  
 Comme la vierge, ayant l'ouragan sur l'épaule,  
 Crachera l'avalanche à la face du drôle<sup>80</sup> !

Une nouvelle série d'analogies moins évidentes, plus originales que *blancheur* → *vertu* et *hauteur* → *grandeur*, permet de lier symboliquement la liberté aux montagnes. *Prendre au piège, l'araignée qui prend dans ses toiles*, sont utilisés ici, de façon intéressante, comme des métaphores qui ne fonctionnent pas : le poète propose de regarder les éléments de la montagne comme des créatures capturables, mais il ne trouve aucun sujet qui puisse faire fonctionner cette représentation – tout simplement parce qu'avec une certaine mauvaise foi il bloque les éléments de la montagne dans leur littéralité (certes à proprement parler rien ne peut capturer la trombe), alors que s'il avait vraiment voulu jouer le jeu de la métaphore, il aurait sûrement trouvé un sujet adéquat. La forme des montagnes, riche en suggestions, donne ici naissance à une fiction de citadelles : l'intéressant est la virtuosité avec laquelle Hugo enrôle un deuxième élément du paysage, les étoiles, pour compléter cette fiction. Enfin, deux des métaphorisations réactivent des images de l'onomastique : la Dent de Morcle, dent qu'on ne peut briser ; et la Jungfrau (« jeune femme » en allemand), vierge pudique et inviolable – déjà plus haut dans le poème, l'aigle des montagnes évoquait « l'empereur, cet ours, et l'archiduc, ce chien, / T'ayant pour Jeanne d'Arc, ô Jungfrau formidable<sup>81</sup> ».

---

<sup>80</sup> *LSI*, XII (poème unique), II, Massin X, p. 623-624.

<sup>81</sup> *LSI*, XII (poème unique), II, Massin X, p. 619. C'est moi qui souligne. Hugo aime réactiver l'étymologie virginale de la Jungfrau : nous l'avons déjà vu le faire au chapitre 6 p. 309.

## Penser la littérature

Dans *William Shakespeare*, le déplacement métaphorique devient un moyen de penser les œuvres littéraires : de cerner leur signification. Ainsi utilisé, on le voit revêtir deux modalités différentes : le vis-à-vis de deux objets avec projection métaphorique de l'un sur l'autre, comme dans la partie précédente ; et la métaphorisation d'un objet unique afin de penser cet objet.

### Des clefs prises partout

Hugo sait puiser dans son savoir des souvenirs qui, littéralement, n'ont rien à voir avec les œuvres dont il parle, mais qui, par un passage au métaphorique, permettent de mieux comprendre ces œuvres. Cela se produit deux fois au sujet du *Roi Lear*. Hugo commence par affirmer que « Lear, c'est l'occasion de Cordelia<sup>82</sup> » ; plus loin il écrit encore : « Le père est le prétexte de la fille<sup>83</sup> ». Pour décrire ce dispositif artistique particulier – toute une œuvre conçue en vue d'un unique personnage – naît une métaphore architecturale : Shakespeare choisit une époque sombre, le Moyen Âge, et

ce terrain adopté, ce lieu de scène désigné, cette fondation creusée, il prend tout, et il bâtit son œuvre. Construction inouïe. Il prend la tyrannie dont il fera plus tard la faiblesse, Lear ; il prend la trahison, Edmond ; il prend le dévouement, Kent ; il prend l'ingratitude qui commence par une caresse, et il donne à ce monstre deux têtes, Goneril, que la légende appelle Gonerille, et Regane, que la légende appelle Ragaü ; il prend la paternité ; il prend la royauté ; il prend la féodalité ; il prend l'ambition ; il prend la démence qu'il partage en trois, et il met en présence trois fous, le bouffon du roi, fou par métier, Edgar de Gloucester, fou par prudence, le roi, fou par misère. C'est au sommet de cet entassement tragique qu'il dresse et penche Cordelia.

Or cette métaphore se révèle au paragraphe suivant la métaphorisation d'un monument précis :

Il y a de formidables tours de cathédrales, comme, par exemple, la Giralda de Séville, qui semblent faites tout entières avec leurs spirales, leurs escaliers, leurs sculptures, leurs caves, leurs cœcums, leurs cellules aériennes, leurs chambres sonores, leurs cloches, leur plainte, et leur masse, et leur flèche, et toute leur énormité, pour porter un ange ouvrant sur leur cime ses ailes dorées. Tel est ce drame, *Le Roi Lear*.

En précisant sa métaphore par une comparaison, Hugo peut évoquer littéralement la Giralda de Séville, parcourir par le langage tous les recoins de l'édifice, faire rêver le lecteur aux correspondances possibles, ou tout simplement à la fusion fantasmatique, entre cette architec-

---

<sup>82</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 252.

<sup>83</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 253, pour cette citation et les deux suivantes.

ture précise et la tragédie élisabéthaine ; le détail de l'ange, porteur d'une correspondance évidente qui n'existait pas encore dans la métaphore (*Cordelia* → *ange*), augmente la motivation du rapprochement. Cette Giralda littérale, le lecteur comprend qu'elle était le comparant inavoué de la métaphore dans les lignes précédentes : la métaphorisation du littéral se fait dans un retour du lecteur sur la métaphore, tandis que l'ordre du texte est celui d'une cristallisation littérale de l'image.

Toujours pour décrire la même pièce, Hugo trouve dans l'histoire légendaire romaine une anecdote. Il nous dit quel est le sujet du *Roi Lear* :

La maternité de la fille sur le père ; sujet profond ; maternité vénérable entre toutes, si admirablement traduite par la légende de cette romaine, nourrice, au fond d'un cachot, de son père vieillard. La jeune mamelle près de la barbe blanche, il n'est point de spectacle plus sacré. Cette mamelle filiale, c'est Cordelia<sup>84</sup>.

Or cette anecdote, Hugo l'applique plus loin métaphoriquement à l'histoire du *Roi Lear* : Lear devient fou,

Lear est en enfance. Ah ! il est enfant, ce vieillard. Eh bien ! il lui faut une mère. Sa fille paraît. [...] À partir de ce moment, l'adorable allaitement commence. Cordelia se met à nourrir cette vieille âme désespérée qui se mourait d'inanition dans la haine. Cordelia nourrit Lear d'amour, et le courage revient, elle le nourrit de respect, et le sourire revient, elle le nourrit d'espérance, et la confiance revient, elle le nourrit de sagesse, et la raison revient<sup>85</sup>.

Ici c'est un *mirabile* de l'histoire anecdotique humaine qui aide à penser le sens d'une œuvre littéraire. La légende des siècles mérite d'être chantée, y compris en fragments épars dans la prose philosophique, parce qu'elle manifeste des possibilités humaines qui se réactualisent plus tard sous d'autres aspects : rapprocher ces aspects, les faire communiquer par la métaphore, c'est avancer dans la connaissance synthétique de l'humanité.

### **Les génies en correspondance**

Mais les œuvres littéraires ne trouvent pas seulement des correspondances éclairantes dans l'histoire, elles s'éclairent surtout les unes par les autres. Hugo rappelle que l'« on compare habituellement Eschyle et Shakespeare par Oreste et Hamlet, ces deux tragédies étant le même drame<sup>86</sup> », mais il ajoute : « Cette comparaison facile, plutôt de surface que de fond, nous frappe moins que la confrontation mystérieuse de ces deux enchaînés : Prométhée et Hamlet ». En effet, dans les paragraphes qui précèdent, il vient de formuler, d'abord, une

---

<sup>84</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 252.

<sup>85</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 253.

<sup>86</sup> *WS*, II, II, 3, Massin XII, p. 246, pour cette citation et les trois suivantes.

opposition : « Prométhée, c'est l'action. Hamlet, c'est l'hésitation. / Dans Prométhée, l'obstacle est extérieur ; dans Hamlet il est intérieur » ; puis de développer cette opposition sur le mode du parallèle :

Dans *Prométhée*, la volonté est clouée aux quatre membres par des clous d'airain et ne peut remuer ; de plus elle a à côté d'elle deux gardes, la Force et la Puissance. Dans Hamlet, la volonté est plus asservie encore ; elle est garrottée par la méditation préalable, chaîne sans fin des indécis. Tirez-vous donc de vous-même ! Quel nœud gordien que notre rêverie ! L'esclavage du dedans, c'est là l'esclavage. Escaladez-moi cette enceinte : songer ! Sortez, si vous pouvez, de cette prison : aimer ! L'unique cachot est celui qui mure la conscience.

Le motif de l'entrave et de la captivité, qui appartiennent littéralement à l'histoire du *Prométhée enchaîné*, devient métaphore pour décrire la fameuse hésitation d'Hamlet. Tout part d'une affaire de valeur, de grandeur, comme dans « *Magnitudo Parvi* » : spontanément, on est plus *impressionné* par le drame de Prométhée, d'une grandeur tout extérieure ; Hugo, lui, veut prouver que Hamlet est d'une valeur au moins égale ; il joue à nouveau la carte de l'*assimilation* : pour qui sait ouvrir son œil intérieur et métaphorique, la situation de Hamlet est la même que celle de Prométhée ; la même, mais autrement, et cet autrement fait la différence en faveur d'Hamlet : *inversion du rapport de supériorité*. La démarche, ici encore, a un intérêt heuristique, elle fait découvrir par hasard une modélisation : divers phénomènes psychologiques comme des entraves à la volonté, l'existence d'aliénations purement intérieures – et Hugo multiplie les assimilations avec un plaisir évident, plaisir de la trouvaille intellectuelle et du paradoxe (cinq phrases : *notre rêverie* → *nœud gordien*, *songer* → *cette enceinte*, *aimer* → *cette prison*, etc.). Ainsi la comparaison littéraire a été *occasion* d'une pensée métaphorique de la psychologie humaine. Mais la métaphorisation porte aussi une pensée de l'œuvre, et des œuvres : se découvre, sous un regard de comparatiste sauvage (à une époque où s'invente la littérature comparée), une parenté thématique entre les deux pièces, une préoccupation commune entre deux œuvres de grands génies, une même réflexion sur la liberté, abordée de deux points de vue différents. L'exemple vient corroborer, dans *William Shakespeare*, une vision de la grande littérature comme déploiement progressif des vérités de l'esprit humain, déploiement dans lequel les génies se répondent, se complètent, se correspondent. Cette vision est très nette dans le chapitre qui présente les quatorze génies, et la projection métaphorique y est utilisée parmi d'autres moyens d'agencer les génies en système : par exemple, de Dante à Rabelais :

D'autres creusent sous le genre humain dépravé des cachots redoutables ; en fait de souterrain, ce grand Rabelais se contente de la cave. Cet univers qu'Alighieri mettait dans l'enfer, Rabelais le fait tenir dans une futaille. Son livre n'est pas autre chose. Les sept cercles de Dante bondent et enserrant cette tonne prodigieuse. Regardez le dedans de la futaille monstre ; vous les y revoyez. Dans Rabelais ils s'intitulent : Paresse, Orgueil,

Envie, Avarice, Colère, Luxure, Gourmandise ; et c'est ainsi que tout à coup vous vous retrouvez avec le rieur redoutable, où ? dans l'église. Les Sept Péchés, c'est le prône de ce curé<sup>87</sup>.

Grandissement de Rabelais à la hauteur de Dante, mise en lumière d'une préoccupation commune (le mal) et d'une commune esthétique épique sous deux formes antithétiques. Mais aussi, jeu ingénieux, humoristique et poétique à la fois, sur la matière de l'histoire littéraire : déformation de Rabelais qui est création artistique, – de même que pour *Hamlet*, Hugo nous livre moins une interprétation qu'une réinterprétation et presque une réécriture de la pièce : une micro-réalisation artistique, un portrait d'Hamlet en Prométhée signé Victor Hugo, dont il faut citer la fin :

L'unique cachot est celui qui mure la conscience. Prométhée, pour être libre, n'a qu'un carcan de bronze à briser et qu'un dieu à vaincre ; il faut que Hamlet se brise lui-même et se vaille lui-même. Prométhée peut se dresser debout, quitte à soulever une montagne ; pour que Hamlet se redresse, il faut qu'il soulève sa pensée. Que Prométhée s'arrache de la poitrine le vautour, tout est dit ; il faut que Hamlet s'arrache du flanc Hamlet. Prométhée et Hamlet, ce sont deux foies à nu ; de l'un coule le sang, de l'autre le doute<sup>88</sup>.

### **Drames allégoriques**

Pour éclairer les œuvres, Hugo projette métaphoriquement sur elles des choses qui existent littéralement en dehors d'elles, mais il utilise aussi la métaphorisation d'une autre manière : en l'appliquant directement à l'œuvre qu'il cherche à penser, en donnant un statut métaphorique à des éléments littéraux de ces œuvres. Ainsi le *Prométhée enchaîné*, que nous venons de voir utilisé comme interprétant d'*Hamlet*, peut être interprété lui-même et sans la confrontation d'aucun miroir extérieur : Eschyle « a pris fait et cause pour Prométhée, l'homme progrès, crucifié sur le Caucase par la force et rongé vivant par la haine<sup>89</sup> ». Les personnages du drame sont regardés comme les constituants d'une allégorie, comme des symboles d'idées, d'un symbolisme tantôt métonymique, tantôt analogique, tantôt de pure personnification. Kratos (« le Pouvoir ») et Bia (« la Force ») qui crucifient Prométhée sur le Caucase sont ouvertement des personnifications, mais Hugo étend ce statut symbolique aux autres personnages : Prométhée devient une figure du progrès par métonymie (a voulu améliorer les conditions d'existence de l'homme), et le vautour une incarnation de la haine par métonymie (agent de la haine de Zeus) et analogie (hideux, effrayant, carnassier). Du coup Hugo, dans un énoncé qui présente l'histoire de la pièce, apparie aux désignations des

---

<sup>87</sup> *WS*, I, II, 2, §12, Massin XII, p. 186.

<sup>88</sup> *WS*, II, II, 3, Massin XII, p. 246.

<sup>89</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 289.

personnages ou même leur substitue le nom des notions censément incarnées, avec une impropriété littérale typique de la métaphore<sup>90</sup>.

Avant d'appliquer cette méthode à certaines pièces de Shakespeare au chapitre II, II, 6, Hugo s'en sert plus en amont dans *William Shakespeare* pour interpréter *Don Quichotte*. « Dans Cervantes, un nouveau venu, entrevu chez Rabelais, fait décidément son entrée ; c'est le bon sens. On l'a aperçu dans Panurge, on le voit en plein dans Sancho Pança. Il arrive comme le Silène de Plaute, et lui aussi peut dire : Je suis le dieu monté sur un âne<sup>91</sup> ». Ces phrases établissent un triangle assez complexe d'identifications symboliques ou figurées entre le bon sens, Sancho Pança, et un troisième terme catapulté ici avec un peu de fantaisie, Silène. Hugo propose de voir dans Sancho Pança un personnage symbole du bon sens – symbolisme métonymique, antonomastique – et pour formuler ce symbolisme, il métaphorise une parole censée appartenir à Silène : cette parole est métaphorisée parce que le bon sens ne peut littéralement « dire : Je suis le dieu monté sur un âne », et il y a dans cette parole de Silène un mot, *dieu*, qui ne convient pas non plus littéralement à Sancho Pança. Il y a *de l'analogie* entre le dieu et le bon sens personnifié, parce que les dieux ont souvent été interprétés comme des personnifications d'idées. Silène, qui dans la mythologie classique n'est pas une figure du bon sens mais de la déraison, devient ainsi pour Hugo une image – en grande partie humoristique, pour le plaisir du jeu avec la culture – du *bon sens symbolisé par Pança sur son âne*. Certes Silène, éternellement ivre et bedonnant, partage avec Pança une certaine submersion de la pensée dans les choses terrestres, dans les choses du ventre, et cela dit quelque chose du bon sens tel que Pança l'incarne. Mais surtout, l'effet de cette symbolisation d'un symbole est d'attirer l'attention sur l'âne, motivation la plus solide du rapprochement. Or cet âne a un sens, pour Hugo, en tension complémentaire avec le symbolisme de Pança :

Le bon sens n'est pas la sagesse, et n'est pas la raison ; il est un peu l'une et un peu l'autre, avec une nuance d'égoïsme. Cervantes le met à cheval sur l'ignorance, et en même temps, achevant sa dérision profonde, il donne pour monture à l'héroïsme la fatigue. Ainsi il montre l'un après l'autre, l'un avec l'autre, les deux profils de l'homme, et les parodie, sans plus de pitié pour le sublime que pour le grotesque. L'hippogriffe devient Rossinante. Derrière le personnage équestre, Cervantes crée et met en marche le personnage asinal. Enthousiasme entre en campagne, ironie emboîte le pas. Les hauts faits de don Quichotte, ses coups d'éperon, sa grande lance en arrêt, sont jugés par l'âne, connaisseur en moulins. L'invention de Cervantes est magistrale à ce point qu'il y a, entre l'homme type et le quadrupède complément, adhérence statuaire, le raisonneur comme l'aventurier fait corps avec la bête qui lui est propre, et l'on ne peut pas plus démonter

---

<sup>90</sup> Même technique d'écriture interprétative dans un passage de *William Shakespeare* que nous avons étudié au chapitre 8 (p. 474-476) : [à propos des Olympiens chez Homère] « Un autre, la sagesse, a coupé la tête de la nuit hérissée de serpents et l'a clouée sur son bouclier » (*WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 288).

<sup>91</sup> *WS*, I, II, 2, §13, Massin XII, p. 187, pour cette citation et la suivante.

Sancho Pança que don Quichotte. [...] en présence des monarchies égoïstes et féroces entraînant les pauvres peuples dans leurs guerres à elles, décimant les familles, désolant les mères, et poussant les hommes à s'entre-tuer avec tous ces grands mots : honneur militaire, gloire guerrière, obéissance à la consigne, etc., etc., c'est un admirable personnage que le bon sens survenant tout à coup et criant au genre humain : Songe à ta peau !

On est frappé, amusé aussi, par l'idée très précise que Hugo se fait de la poétique et des significations de *Don Quichotte* – sur ce dernier point l'idée est assez juste. Symbolisme et opposition – presque métaphore et antithèse – en sont les maîtres-mots. Les notations de symbolisme ou d'incarnation se multiplient ; leur motivation est métonymique, mais l'effet d'image, la représentation fictive d'un impossible (littéralement *ironie* ne peut *emboîter le pas*) est exactement la même que dans le cas d'une métaphore.

Hugo utilise encore cette technique d'écriture interprétative pour appréhender *Macbeth*. Il présente ainsi le sujet de la tragédie : « La convoitise aisément violence, la violence aisément crime, le crime aisément folie, cette progression, c'est Macbeth<sup>92</sup> », et il ajoute : « Convoitise, Crime, Folie, ces trois stryges lui ont parlé dans la solitude, et l'ont invité au trône ». Les trois sorcières sont interprétées comme allégorisant la généralité dont *Macbeth* serait l'expression. Mais il faut remarquer que le mouvement va en sens inverse dans l'écriture de Hugo : les substantifs de la signification abstraite de l'œuvre, « Convoitise, Crime, Folie », repris en noms propres grâce aux majuscules, deviennent par métaphore trois personnages grâce à l'anaphore recatégorisante « ces trois stryges » ; métaphore parfaitement motivée et acceptable ; puis une action est prêtée à ces personnages, dans un décor, et le lecteur reconnaît un épisode très littéral de *Macbeth*, la rencontre des sorcières. En rejoignant l'histoire de la pièce, le glissement métaphorique confirme l'interprétation, – force des éléments de l'histoire à soutenir une interprétation à laquelle ils sont objectivement étrangers. Par la suite, d'autres éléments de la littéralité de *Macbeth* complètent cette lecture allégorique : « Le chat Graymalkin l'a appelé, Macbeth sera la ruse ; le crapaud Paddock l'a appelé, Macbeth sera l'horreur » : à nouveau, des détails de ces scènes fascinantes des sorcières, tordus pour les besoins de la cause (dans les tout premiers vers de la pièce, après que les trois sorcières ont pris rendez-vous, la première s'entend appeler par le chat Graymalkin, la seconde par le crapaud Paddock, et elles disparaissent). Le personnage du roi Duncan, que Macbeth assassine alors qu'il est son hôte, est lui aussi tiré vers l'allégorie et la métaphore : « Le droit transitoire, la royauté, le droit éternel, l'hospitalité, Macbeth assassine l'un comme l'autre. Il fait plus que les tuer, il les ignore. Avant de tomber sanglants sous sa main, ils gisaient morts

---

<sup>92</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251, pour cette citation et les cinq suivantes.

dans son âme ». Enfin Hugo fait un usage allégorique un peu particulier d'un dernier élément, la forêt qui marche. Dans *Macbeth*, on sait que le bois de Birnam ne se met pas *vraiment* en marche ; les soldats anglais marchent contre Macbeth en portant devant eux des branches de cette forêt, ce qui réalise en un certain sens la prophétie. Mais Hugo rapporte cet épisode comme si l'événement surnaturel s'accomplissait, ce qui est déjà tenir pour une version métaphorique des faits littéraires ; et surtout cet événement surnaturel prend sens dans un vis-à-vis à la fois antithétique et métaphorique avec le phénomène éthique dont Macbeth est l'exemple (« Macbeth n'est plus un homme. Il n'est plus qu'une énergie inconsciente se ruant farouche vers le mal. [...] C'est l'avalanche. Macbeth roule. Il est précipité. Il tombe et rebondit d'un crime sur l'autre, toujours plus bas. Il subit la lugubre gravitation de la matière envahissant l'âme ») :

Enfin la catastrophe arrive, la forêt de Birnam se met en marche ; Macbeth a tout enfreint, tout franchi, tout violé, tout brisé, et cette outrage finit par gagner la nature elle-même ; la nature perd patience, la nature entre en action contre Macbeth ; la nature devient âme contre l'homme qui est devenu force.

Entre Macbeth, l'homme devenu force et matière, et la forêt qui s'anime, le vis-à-vis est *métaphorique* parce que la forêt – dans la version surnaturelle retenue par Hugo – s'anime pour de vrai, alors que Macbeth ne devient pas pour de vrai un bloc de matière qui roule en avalanche (même s'il s'en rapproche beaucoup, son âme s'atrophiant) : il y a d'une part des métaphores appliquées à Macbeth (« c'est l'avalanche », « il est précipité », « tombe », « rebondit », « gravitation »), auxquelles répond le reflet allégorique inversé de cette forêt qui marche littéralement.

La même méthode de lecture est encore appliquée à *Othello*, avec cette particularité que les métaphores jouent un rôle non plus seulement vertical mais également horizontal. Othello,

c'est la nuit. Immense figure fatale. La nuit est amoureuse du jour. La noirceur aime l'aurore. L'Africain adore la blanche. Othello a pour clarté et pour folie Desdemona. Aussi comme la jalousie lui est facile ! Il est grand, il est auguste, il est majestueux, il est au-dessus de toutes les têtes, il a pour cortège la bravoure, la bataille, la fanfare, la bannière, la renommée, la gloire, il a le rayonnement de vingt victoires, il est plein d'astres, cet Othello, mais il est noir<sup>93</sup>.

Hugo donne à la couleur de peau des personnages une valeur symbolique, et il en déduit une lecture allégorique de la pièce : dans *Othello* s'incarne un mythe cosmique, l'amour de la nuit pour le jour. Des métaphores servent à enrôler plusieurs détails de la pièce au service de cette signification symbolique : les qualités et la gloire d'Othello deviennent les étoiles de sa nuit (« il est plein d'astres ») ; plus loin, un autre détail est ingénieusement métaphorisé : « Sondez

---

<sup>93</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251.

cette chose profonde, Othello est la nuit. Et, étant la nuit, et voulant tuer, qu'est-ce qu'il prend pour tuer ? le poison ? la massue ? la hache ? le couteau ? Non, l'oreiller. Tuer, c'est endormir ». La fonction de ces deux métaphores est verticale – hausser le détail littéral au niveau de l'allégorie – mais il faut souligner le rôle horizontal d'autres métaphores, qui permettent de donner à la signification allégorique toute sa richesse. En effet le mythe cosmique est aussi éthique et métaphysique : la nuit incarne la négativité du mal et de la mort. Hugo appuie cela conjointement sur un stéréotype terriblement raciste (le « nègre » féroce) et sur une équivalence métaphorique entre les trois négativités (nuit / mal / mort) qui devient explicite au paragraphe suivant, pour assimiler dans l'allégorie un nouveau détail littéral, le personnage de Iago :

À côté d'Othello, qui est la nuit, il y a Iago, qui est le mal. *Le mal, l'autre forme de l'ombre*. La nuit n'est que la nuit du monde ; le mal est la nuit de l'âme. Quelle obscurité que la perfidie et le mensonge ! avoir dans les veines de l'encre ou la trahison, c'est la même chose. Quiconque a coudoyé l'imposture et le parjure, le sait ; on est à tâtons dans un fourbe. Versez l'hypocrisie sur le point du jour, vous éteindrez le soleil<sup>94</sup>.

Il y a entre Othello, la nuit du monde, et Iago, la nuit de l'âme, un de ces vis-à-vis entre une donnée littérale et sa métaphorisation dont on a déjà vu plusieurs exemples. Cette projection métaphorique joue un rôle à la fois vertical – Iago intégré à l'allégorie – et horizontal parce qu'elle associe le mal à la nuit. Mais en réalité le paragraphe précédent plaçait déjà en Othello cette liaison du mal et de la nuit : « mais il est noir. Aussi comme, jaloux, le héros est vite monstre ! le noir devient nègre. Comme la nuit a vite fait signe à la mort<sup>95</sup> ! » (dans cette dernière phrase, la parenté métaphorique entre deux négativités était déjà dite implicitement, sur un mode mythique, sans identification syntaxique). Plus loin, Hugo précise quelles nuances différentes du mal Othello et Iago représentent : « Contre la blancheur et la candeur, Othello le nègre, Iago le traître, quoi de plus terrible ! ces férocités de l'ombre s'entendent. Ces deux incarnations de l'éclipse conspirent, l'une en rugissant, l'autre en ricanant, le tragique étouffement de la lumière<sup>96</sup> ». Ce drame mythique que Hugo découvre dans *Othello* vient tout droit de son imaginaire à lui : dans « *Solitudines Cæli* », le corbeau annonce l'énucléation future du lumineux Ormus par le ténébreux Arimane<sup>97</sup> ; dans l'histoire humaine, les coups d'État des Napoléon III sont des réalisations jamais définitives de ce meurtre ; enfin

---

<sup>94</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251-252. Je souligne.

<sup>95</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 251.

<sup>96</sup> *WS*, II, II, 6, Massin XII, p. 252.

<sup>97</sup> « Arimane aux yeux d'ombre attend qu'Ormus s'endorme ; / Ce jour-là, le chaos et le mal le verront / Saisir dans ses bras noirs le ciel au vaste front, / Et, fouillant tout orbite et perçant tous les voiles, / De ce crâne éternel arracher les étoiles » (« *Solitudines Cæli* », III, Massin IX, p. 435).

et surtout, *La Fin de Satan*, c'est le ténébreux amoureux du lumineux, jaloux, haineux par le désespoir de l'exclusion<sup>98</sup>, avec les tentatives de meurtre qui en découlent<sup>99</sup>. Ainsi en donnant cette lecture d'*Othello*, Hugo illustre de nouveau l'idée que les œuvres de génie se répondent et se correspondent, avec ceci de particulier qu'il est lui-même l'un des génies pris dans ce dialogue. Et l'on voit quel contenu à la fois extrêmement général, personnel et mythique il arrive à projeter, grâce à la métaphore, dans une pièce de Shakespeare, qui devient relais modélisateur pour penser un vaste pan de la réalité.

## Penser la civilisation

### L'interprétation des faits culturels

Cette méthode d'interprétation appliquée à *Macbeth* et *Othello*, on la trouve ailleurs appliquée à des faits culturels ; elle sort de son cadre métaphysique, avec sa belle audace aventureuse, bricolante et pas toujours sérieuse. Dans « *Promontorium Somnii* », Hugo veut montrer les affinités du rêve et du comique :

Quant à la quantité de comédie qui peut se mêler au rêve, qui ne l'a éprouvé ? on rit endormi. [...] il existe une hilarité des ténèbres. Un rire nocturne flotte. Il y a des spectres gais. [...] L'art s'empare de cette gaîté sépulcrale. Toute la comédie italienne est un cauchemar qui éclate de rire. Cassandre, Trivelin, Tartaglia, Pantalón, Scaramouche, sont des bêtes vaguement incorporées à des hommes ; la guitare de Sganarelle est faite du même bois que la bière du Commandeur ; l'enfer se déguise en farce ; Polichinelle, c'est le vice deux fois difforme, *peccatum bigibbosum*, comme parle le bas latin de Glaber Radulphus ; le spectre blanc coud des manches à son suaire, et devient Pierrot ; le Démon écaillé, à face noire, devient Arlequin ; l'âme, c'est Colombine.

L'homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. C'est à l'heure où il est le plus gai qu'il est le plus funèbre. Un bal en carnaval, c'est une fête aux fantômes. Le domino est peu distinct du linceul. Quoi de plus lugubre que le masque, face morte promenée dans les joies ! L'homme rit sous cette mort. La ronde du sabbat semble s'être abattue à l'opéra, et l'archet de Musard pourrait être fait d'un tibia. Nul choix possible entre le masque et la larve. *Stryga vel masca*. C'est peut-être Rigolboche, c'est peut-être Canidie. Des brucolaques et des lycanthropes se perdraient dans cette foule. Ces voiles blancs et noirs traverseraient un cimetière sans le troubler. Un débardeur tutoie peut-être un vampire. Qui sait si cette cohue obscène n'a pas, en venant ici, laissé derrière elle des fosses vides ? Il n'est pas bien sûr que ce sergent de ville qui passe ne mène pas un squelette au poste. Sont-ce des ivrognes ? Sont-

---

<sup>98</sup> Voir le monologue de « Satan dans la nuit » dans « Hors de la terre III » (*La Fin de Satan*, Massin X, p. 1721-1740).

<sup>99</sup> Au « Livre premier : Le Glaive », Nemrod, agent de Satan sur la terre, représentant de la guerre qui est l'une des trois grandes formes du mal, finit par monter dans un véhicule volant pour aller percer Dieu d'une flèche (*La Fin de Satan*, Massin X, p. 1634-1653).

ce des ombres ? Le mardi-gras descend de la Courtille, à moins qu'il ne revienne de Josaphat<sup>100</sup>.

Hugo affirme d'abord la compatibilité du rire et du rêve, mais cette idée se reformule ensuite d'une façon plus précise et différente : il y a une gaieté *du cauchemar*, et Hugo explique que cette gaieté se manifeste en deux secteurs de la civilisation, la comédie italienne, et le carnaval. Cette pensée précisée, il la formule dans deux énoncés métaphoriques : « Toute la comédie italienne est un cauchemar qui éclate de rire » ; « L'homme danse volontiers la danse macabre, et, ce qui est bizarre, il la danse sans le savoir. [...] Un bal en carnaval, c'est une fête aux fantômes ». Ces énoncés ne sont pas littéralement vrais, ce sont des métaphores. Hugo a forcé le trait de son idée par un raccourci métaphorique de la prédication littérale initiale : *il y a une gaieté du cauchemar qui se retrouve dans la comédie* → *la comédie est un cauchemar qui éclate de rire* ; alors que la plupart du temps, la métaphore s'éloigne de l'idée littérale pour mieux la formuler. En cela déjà, il y a eu métaphorisation du littéral, d'une manière nouvelle par rapport à ce que nous avons vu jusqu'à maintenant. Et puis, à partir de là, *en lieu de* justifier sa pensée, Hugo va justifier ses métaphores : il prend plusieurs éléments littéraux de la comédie, puis du carnaval, pour des preuves de ses métaphores, ce qui revient à les intégrer à ces métaphores. « Le spectre blanc coud des manches à son suaire, et devient Pierrot » ; « le démon écaillé, à face noire, devient Arlequin<sup>101</sup> » : ces deux énoncés de fiction déclinent la fiction-mère que constitue la métaphore *comédie* → *cauchemar*, et comme ils ont une portion faible de vraisemblance (*en effet, un spectre blanc avec des manches, ça donnerait un Pierrot*), la fiction-mère se trouve étayée. La fiction permet de faire abonder dans le sens de la métaphore des détails de l'objet littéral qui ne s'y prêtent pas spécialement : il faut vraiment l'hypothèse d'un « Démon écaillé, à face noire » pour donner une dimension cauchemardesque au costume coloré d'Arlequin. Un autre énoncé de fiction, « la guitare de Sganarelle est faite du même bois que la bière du Commandeur », joue sur une coïncidence extrêmement mince et sans pertinence entre la comédie et la mort. De même, dans le paragraphe sur le carnaval, la ressemblance purement matérielle entre un domino et un linceul, la ressemblance encore plus lointaine entre un archet et un tibia, l'assimilation du masque à une « face morte ». C'est sans doute le passage où la fantaisie, l'imagination à la

---

<sup>100</sup> « PS », Massin XII, p. 457-459.

<sup>101</sup> Pour relativiser l'originalité de ce passage, citons cette bricole de la description du carnaval de Rome dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas (1844-1846) : « au milieu de tout cela un masque qui se soulève, et dans cette tentation de saint Antoine rêvée par Callot, quelque Astarté qui montre une ravissante figure, qu'on veut suivre et de laquelle on est séparé par des espèces de démons pareils à ceux qu'on voit dans ses rêves » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1998, t. 1, p. 440).

fois poétique et plaisantine, va le plus loin et se montre le plus clairement une tendance motrice chez le lecteur de signes.

### **Inquiétante littéralité de la métaphore**

On retrouve ailleurs cette façon très particulière de raisonner. Au début de « La Civilisation », Hugo propose un continuum entre différents régimes de civilisation : « la barbarie se rattache au sauvagisme par l'anthropophagie dont elle fait l'esclavage [l'esclavage est regardé comme un *analogon* de l'anthropophagie] ; [...] la monarchie se rattache à l'idolâtrie par le droit divin<sup>102</sup> ». Hugo développe cette dernière thèse sur quelques pages : « le droit divin, c'est la déification de l'homme » ; « le droit divin arrive vis-à-vis du roi à toutes les formes du culte et de l'adoration<sup>103</sup> ». Cette idée d'une identité tendancielle entre le respect voué au roi et l'adoration d'un dieu, Hugo la raccourcit en une métaphore, qui assimile la monarchie louis-quatorzienne au culte chrétien : comme pour la comédie cauchemar, on a la métaphorisation d'une prédication d'abord littérale. Et puis, toujours comme dans « *Promontorium Somnii* », Hugo va développer cette métaphore pour lui faire assimiler le plus de détails possible de l'objet littéral, dans une démarche justificative. Mais alors que pour la comédie et le carnaval, il fallait beaucoup d'imagination, de fantaisie et de fiction pour accomplir cette assimilation, ici au contraire, l'assimilation fonctionne facilement, trop facilement : la métaphore s'avère d'une inquiétante quasi-littéralité :

Le Louvre est un peu temple, Versailles l'est tout à fait. Trianon est chapelle, Marly est sanctuaire ; il y a du prêtre dans le courtisan. Le petit lever équivaut à l'angélus. La royauté a un évangéliste, Dangeau. L'étiquette est un dogme. Le cérémonial est un mystère. Il y a un rite pour mettre au roi la chemise. Le roi crache, salutation ; le roi éternue, génuflexion. – Jarnicoton ! s'écrie sa majesté. Toute la cour se signe. Un juron du roi est article de foi ; nous ne disons pas un serment. N'approchez de la chambre à coucher qu'avec tremblement. Le gouvernement part de là. Le lit de Louis XIV n'est pas moins auguste que le tombeau de Jésus. Une religion y est couchée. Tous les soirs cette religion disparaît derrière son rideau, et ôte son auréole, c'est-à-dire sa perruque. Cette religion a ses fidèles, ses fanatiques, ses superstitieux. Elle fait des miracles, elle guérit les écrouelles.

Certes il y a ici encore de la fantaisie, qui alimente une satire efficace ; mais le rapprochement est rarement si convaincant, au point que la métaphore se réduit presque à un élargissement catégoriel (il y a du religieux dans certaines formes de la soumission politique) : le lecteur des signes a repéré les traits définitoires d'un *genre* (au sens logique du terme) dont l'extension est plus large qu'on ne pensait.

---

<sup>102</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 425, pour cette citation et la suivante.

<sup>103</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 426, pour cette citation et la suivante.

Il y a encore de cela dans les pages de « *Promontorium Somnii* » qui veulent montrer la place considérable que tient le rêve dans l'existence et la civilisation humaines. « Souvent l'état de rêve gagne les hommes graves, les savants, les théologiens<sup>104</sup> » ; « les institutions graves ne sont pas plus exemptes d'insanités que les hommes graves », et à l'occasion d'un exemple réapparaît la notion de rêve : « Le parlement de Paris, faisant pendre une truie sorcière, rêve et extravagante<sup>105</sup> » ; « est-il un rêve plus absurde que celui d'Origène ? » ; enfin « une science tout entière peut tomber en somnambulisme. La médecine est particulièrement sujette à cet accident [...] l'on pourrait presque dire que jusqu'au dix-huitième siècle la médecine a rêvé ». Dans tout « *Promontorium Somnii* », la notion du rêve voit ainsi ses contours s'élargir ou se resserrer constamment autour de son cœur de signification : le phénomène onirique est tantôt objet littéral du discours, tantôt, le plus souvent, métaphore pour parler de la folie, de l'absurdité des hommes ou du libre champ laissé à leur imagination, – métaphore quasi littérale, comme celle de la religion dans « La Civilisation » ; façon pour Hugo de penser ensemble, de regrouper plusieurs tendances humaines dans une catégorie commune.

### Déplacements du défectueux à l'idéal

Dans ces deux derniers exemples, la métaphorisation révélait les imperfections de certains faits de civilisation ; mais ces mêmes faits, métaphorisés autrement, projetés hors de leur littéralité, peuvent fournir le langage de l'idéal. À plusieurs reprises, Hugo dans *William Shakespeare* dit ce qui doit être – le comportement conforme au devoir et l'accomplissement du progrès – à travers l'image de ce qui doit disparaître. À la fin du livre II, IV de *William Shakespeare*, Hugo demande au poète d'être aux ordres des pauvres :

Car il est beau [...] que la force ait un maître, le droit, que le progrès ait un chef, le courage, que l'intelligence ait un souverain, l'honneur, que la conscience ait un despote, le devoir, que la civilisation ait une reine, la liberté, et que l'ignorance ait une servante, la lumière<sup>106</sup>.

« Il est beau que l'intelligence ait un souverain, l'honneur », se comprend évidemment en réaction polémique et ironique aux partisans du despotisme. De même à la fin de *William Shakespeare*, à nouveau dans un passage qui invite l'écrivain à écrire pour le progrès : « Je suis le valet de ma conscience. Elle me sonne, j'arrive. Va ! je vais. Que voulez-vous de moi,

---

<sup>104</sup> « *PS* », Massin XII, p. 459, pour cette citation et la suivante.

<sup>105</sup> « *PS* », Massin XII, p. 460, pour cette citation et les deux suivantes.

<sup>106</sup> *WS*, II, IV, 6, Massin XII, p. 272.

ô vérité, seule majesté de ce monde<sup>107</sup> ? » Et puis au livre II, v de *William Shakespeare*, Hugo déplore à son époque un abaissement moral des peuples qui songent trop au matériel et pas assez à l'idéal : « L'homme, à cette heure, tend à tomber dans l'intestin ; il faut replacer l'homme dans le cœur, il faut replacer l'homme dans le cerveau. *Le cerveau, voilà le souverain qu'il faut restaurer*<sup>108</sup>. » Comme dans « La Chouette », il semble que « le côté noir de l'être » éclaire le côté lumineux ; les premiers développements regrettables de l'histoire humaine auraient-ils un sens et une raison d'être dans le grand déploiement progressiste de la réalité ? En réalité il y a surtout de l'humour et de la provocation dans ce déplacement métaphorique.

La métaphorisation dans notre corpus, c'est principalement le vis-à-vis analogique entre A et B avec projection métaphorique de A sur B. Nous avons vu combien ce schéma textuel est fréquent sous la plume de Hugo ; on le trouve aussi bien en prose qu'en poésie, aussi bien dans le pamphlet, dans le roman ou dans l'essai que dans la poésie satirique, lyrique ou historique ; il peut prendre tous les formats, tenir en une phrase ou constituer l'armature d'un poème entier. C'est une structure, et c'est une stratégie : une manière d'amener un propos sur l'objet B<sup>109</sup>, mais de l'amener *intelligemment*, – avec la *mise en scène* d'une intelligence, d'une compréhension, d'un exercice de la pensée ; l'écrivain s'affiche conscient du rapport qui peut exister entre deux objets fortuitement en présence sous son langage, conscient des correspondances, et ne laissant pas se perdre ce potentiel de connaissance que représente l'analogie de B avec A. Stratégie parce qu'évidemment la coprésence des deux objets sous le langage de l'écrivain n'a en réalité rien de fortuit : elle est le résultat d'une ruse et d'une fiction *ad hoc*. Mais cette stratégie a une vertu heuristique : en poussant l'assimilation aussi loin que possible pour faire fonctionner sa stratégie, Hugo produit de la modélisation – il pense des objets sur le modèle d'autres objets – et ainsi la stratégie induit une pensée métaphorique.

La métaphorisation c'est aussi souvent l'utilisation des métaphores pour délittéraliser – pour rendre symbolique – une chose ayant une existence diégétique ou plus largement une

---

<sup>107</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 308.

<sup>108</sup> *WS*, II, v, 4, Massin XII, p. 276. Je souligne.

<sup>109</sup> La plupart du temps, du moins. Dans certains cas, il ne s'agit pas de parler de B ni même de A pour eux-mêmes, mais, à travers le vis-à-vis de A et de B, de parler d'autre chose : ainsi, dans « Pasteurs et troupeaux » (*Les Contemplations*, V, 23), le vis-à-vis de la petite bergère et du « pâtre promontoire », si l'on accepte d'y lire une allégorie de l'évolution poétique, de la gaieté innocente à la rêverie sombre, qui se raconte et se déploie dans le recueil.

actualité référentielle. Une fois encore, le procédé s'observe en poésie comme en prose, et nous avons vu quelle abondance Hugo peut y mettre, quelle multiplicité d'images et quelle virtuosité dans l'interprétation analogique ou fictionnelle des détails littéraires. Parfois il ne s'agit pas de rendre la chose symbolique, mais de justifier un jugement qui est d'abord formulé littéralement puis raccourci métaphoriquement. La fantaisie commande, même et surtout dans ces moments où la métaphore conforte un raisonnement. De façon générale, ce qui rend ambivalente et intéressante la manie hugolienne de la délittéralisation, c'est bien cette inégalité dans le sérieux qui lui fait tantôt – parfois en même temps – soutenir une métaphysique, produire au passage de la modélisations métaphorique, travailler des significations ou des concepts, ou suivre la pente d'une imagination poétique et amusée.

## Chapitre 14. La métaphore et la tradition humaine

Nous étudions dans ce chapitre la façon dont Hugo recueille et fait penser dans ses métaphores la *tradition humaine*<sup>1</sup>, c'est-à-dire l'ensemble des faits, des pensées et des discours humains dont le souvenir s'est transmis jusqu'à l'écrivain. Cet ensemble est évidemment pluriel, et l'on peut déjà noter les grands sous-ensembles que nous examinerons l'un après l'autre : à la mémoire *historique*, mémoire de faits censément avérés, s'oppose la mémoire *fictionnelle*, mémoire des fictions produites par l'imagination humaine, qui englobe la littérature et le mythe ; à quoi s'ajoute encore une troisième mémoire, celle des *idées*, des productions intellectuelles abstraites, réflexions, raisonnements, concepts – qui sera ici représentée principalement par les idées théologiques que Hugo métaphorise. Un quatrième sous-ensemble mérite d'être distingué, quoique ou plutôt parce qu'il a partie liée avec les trois premiers : ce sont les *citations*, dont le contenu peut relever de l'histoire, de la fiction mythique ou littéraire, de la pensée pure, ou d'autre chose, – et qui en tant qu'événements de langage s'intègrent à la mémoire historique ; les deux autres mémoires aussi, envisagées au second degré ; mais les citations sont plus historiques dans la mesure où elles conservent la forme précise sous laquelle elles ont vu le jour. Ensemble pluriel, disions-nous, mais dont on voit tout de même l'unité, la cohérence : des souvenirs, souvent des récits, ou bien des pensées, qui ont été conservés parce qu'ils semblent dire quelque chose d'important de l'humanité, de son présent, ou de ce qui compte pour elle.

Nombreuses sont les métaphores hugoliennes qui se nourrissent de ces souvenirs : la métaphore est vraiment chez Hugo un mode important d'intégration à l'œuvre littéraire d'un *savoir*. Non plus un savoir sur la nature, comme c'est le cas pour les métaphores naturelles, mais un savoir sur l'humain ; et un savoir qui a en partage *l'unicité*, la *singularité* : les faits historiques métaphorisés par Hugo sont, pour la plupart, à occurrence unique. Cela donne au geste *artistique* un statut ou une valeur particulière – quelque chose de spécialement virtuose et de souvent comique – et cela rend particulier aussi le geste *intellectuel* : Hugo donne un sens à l'historique, c'est-à-dire à l'accidentel, au fortuit, – à ce qui cesse parfois de l'être, lorsque la métaphore trouve la raison d'être ou la loi du phénomène métaphorisé. Avec les images empruntées à la tradition humaine, on est plus que jamais dans le cas où la métaphore

---

<sup>1</sup> Cette expression est de Hugo : « Les hommes de force ont, *depuis que la tradition humaine existe*, brillé seuls à l'empyrée de l'histoire » (*WS*, III, III, 1, Massin XII, p. 311 ; je souligne). Il n'y a sans doute pas de tradition non *humaine* ; mais l'adjectif joue ici contre la spécification en cultures disparates : les traditions diverses valent pour tous, sont le bien commun de toute l'humanité en progrès.

ne pense pas seulement le comparé, mais aussi le comparant : c'est sous ce régime nouveau que notre étude envisagera ici la pensée hugolienne de l'histoire, de la littérature, de la religion, bref, de la civilisation.

## L'usage métaphorique des citations

Hugo fait volontiers de la citation un usage métaphorique : il a cela en commun avec Chateaubriand, le maître de sa jeunesse<sup>2</sup>. Avant d'étudier ce phénomène, il faut noter que ses frontières ne sont pas parfaitement tracées avec un autre phénomène : la réécriture « simple », c'est-à-dire qui ne cite pas le texte réécrit. Quand Hugo consacre trois strophes des « Mages » à réécrire de très près un passage d'Ézéchiel<sup>3</sup>, y a-t-il citation ou simplement réécriture ? On touche ici à la difficulté de définir catégoriquement la citation. Citer, c'est insérer dans son texte un fragment textuel de provenance extérieure ; mais il faut selon nous préciser un critère suffisant mais non nécessaire, et trois propriétés plus ou moins nécessaires, qui déterminent ce qu'on peut appeler l'allure de la citation :

- Un critère suffisant : *avouer la provenance extérieure* d'un fragment textuel (ce à quoi peut suffire la typographie : les guillemets, éventuellement l'italique de la langue étrangère) et *l'attribuer* (indiquer l'origine, souvent par un verbe de discours). Critère à ce point suffisant qu'il fera passer pour citations des énoncés en réalité inventés par Hugo. En revanche, il n'est pas nécessaire : s'il n'est pas vérifié, on aura une crypto-citation (ou une citation très connue).
- Trois propriétés plus ou moins nécessaires : *l'intégrité* (l'énoncé cité n'est pas modifié), *la brièveté* (car que devient une citation non avouée qui dure sur plusieurs pages ?) et *le non-morcellement* (on n'a pas un effritement de textualité extérieure dans le texte d'accueil). Ces trois propriétés sont *plus ou moins* nécessaires (à mesure qu'elles sont moins présentes, on

---

<sup>2</sup> Quelques exemples : au chapitre 5 du livre XVIII des *Mémoires d'outre-tombe*, le mémorialiste écrit : « Si je pouvais néanmoins cesser d'être harcelé par des songes ! Bayard, sommé de rendre une place, répondit : “Attendez que j'aie fait un pont de corps morts, pour pouvoir passer avec ma garnison.” Je crains qu'il ne me faille, pour sortir, passer sur le ventre de mes chimères » (Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classiques » / Garnier, t. II, 1998, p. 285-286). Et au chapitre 8 du livre XXIV, au sujet de la fin de Napoléon : « allons le voir mourir : quittons l'Europe ; suivons-le sous le ciel de son apothéose ! Le frémissement des mers, là où ses vaisseaux caleront la voile, nous indiquera le lieu de sa disparition : “À l'extrémité de notre hémisphère, on entend, dit Tacite, le bruit que fait le soleil en s'immergeant, *sonum insuper immergentis audiri.*” » (éd. cit., t. II, p. 733) On pourrait citer d'autres cas qui hésitent entre métaphorisation d'une citation et métaphorisation d'un passage littéraire non précisément cité : par exemple, au chapitre 5 du livre III, la réécriture du prologue de l'*Agamemnon* d'Eschyle.

<sup>3</sup> Les trois dernières strophes de la section IX des « Mages » : « Comment naît un peuple ? Mystère ! [...] Et l'ossuaire nation » (*LC*, VI, 23, Massin IX, p. 365). Hugo y réécrit Ézéchiel 37, 1-14. Voir l'étude de ces trois strophes plus loin dans ce chapitre, p. 865-867.

s'éloigne de la citation vers la simple réécriture, mais sans frontière nettement tracée), et elles le sont *de façon compensatoire* : deux d'entre elles peuvent compenser l'absence de la troisième. On identifiera ainsi très bien comme citation un emprunt non avoué, déformé, mais bref et ramassé. Quand le poète déclare, dans « Réponse à un acte d'accusation », « j'ai dit à l'ombre : "Sois !" / Et l'ombre fut<sup>4</sup> », on s'estime en présence d'une citation, déformée bien sûr, car on repère facilement les quelques modifications, ponctuelles, en nombre limité : c'est ce qui fait la différence avec la réécriture très proche.

### **Logiques et modalités formelles**

On distinguera deux logiques : la métaphorisation des citations, et l'usage métaphorique de citations non métaphorisées. Pour la première de ces deux logiques, trois modalités formelles peuvent être distinguées.

Le premier rapport formel possible entre la citation métaphorisée et son environnement littéral est un rapport de détachement. La citation n'est pas assimilée par le texte d'accueil, ni syntaxiquement, ni sémantiquement ; elle est laissée à son intégrité et à sa solitude de corps étranger. Elle est seulement mise dans une coexistence plus ou moins proche avec le propos dont elle est la reformulation métaphorique ; c'est au lecteur de déduire de cette coexistence un rapport métaphorique que le texte lui-même ne tisse pas.

La coexistence peut être lointaine et vague, et on a alors le cas du titre de chapitre citationnel et métaphorique. Dans *Napoléon le Petit*, le chapitre 8 du livre II s'intitule « *Mens agit at molem* » : cette citation du chant VI de l'*Énéide* (Anchise révèle à son fils les secrets de l'univers, entre autres qu'« un esprit anime la matière ») titre un chapitre sur Napoléon III centre et tête pensante de l'abominable nouveau régime. De même, « *Lux facta est* », dans *Les Misérables*, intitule le chapitre où Marius découvre au Luxembourg Cosette devenue belle jeune fille (chapitre III, VI, 2). Dans ces deux premiers cas, rien à l'intérieur du chapitre ne vient rappeler le titre ni tisser son rapport métaphorique avec le propos. C'est le cas en revanche dans un autre chapitre des *Misérables*, « *Immortale jecur* » (V, VI, 4), c'est-à-dire « le foie immortel ». Ce foie est au chant VI de l'*Énéide* celui du géant Tityos, condamné dans le Tartare au même supplice que Prométhée ; Hugo en fait une métaphore de l'épreuve éternellement recommençante qu'impose à Jean Valjean l'héroïsme du devoir. Plusieurs métaphores à l'intérieur du chapitre développent cette imagerie des supplices infernaux : la

---

<sup>4</sup> LC, I, 7, Massin IX, p. 74.

conscience est sans fond et, ajoute Hugo, « il y a quelque part dans la brume des vieux enfers un tonneau comme cela. [...] Qui donc blâmerait Sisyphe et Jean Valjean de dire : c'est assez<sup>5</sup> ! ». Ce qui nuance le détachement de la citation de quelque médiation métaphorique.

La coexistence peut au contraire être immédiate et précise, et on a alors le cas de la juxtaposition entre le propos littéral et la citation qui le reformule métaphoriquement. On en trouve un parfait exemple dans *Napoléon le Petit* à propos du sénat du Second Empire : « – Que faites-vous dans ce pays ? demande-t-on au sénat. – Nous sommes chargés de garder les libertés publiques. – Qu'est-ce que tu fais dans cette ville ? demande Pierrot à Arlequin. – Je suis chargé, dit Arlequin, de peigner le cheval de bronze<sup>6</sup> ». Dans ce cas, la métaphorisation joue sur la pertinence *contextuelle* : la lettre de la citation étant *hors de propos*, le lecteur, guidé par la juxtaposition et le parallélisme, l'interprète comme une redescription métaphorique de ce qui précède<sup>7</sup>. En l'occurrence la redescription est burlesque ; la pure juxtaposition, l'inassimilation, laissent le rapprochement dans sa nudité frappante et décuplent l'efficacité de la réduction au ridicule. Le lecteur s'amuse de cette affirmation indirecte de l'inutilité du sénat, apprécie le bonheur de la trouvaille, – et la possibilité, la responsabilité lui est laissée d'explorer toute l'étendue de la métaphore : les libertés publiques assimilées au cheval de bronze, c'est-à-dire à une facticité prestigieuse et morte ; Bonaparte, en effet, n'affiche-t-il pas les apparences mensongères d'un État de droit ? Même fonctionnement, mais sans la guidée du parallélisme, dans un passage de *William Shakespeare* sur les socialistes injustement calomniés :

Pour beaucoup de trembleurs furieux qui ont la parole en ce moment, ces réformateurs sont les ennemis publics. Ils sont coupables de tout ce qui est arrivé de mal. – Ô romains, disait Tertullien, nous sommes des hommes justes, bienveillants, pensifs, lettrés, honnêtes. Nous nous assemblons pour prier, et nous vous aimons parce que vous êtes nos frères. Nous sommes doux et paisibles comme les petits enfants, et nous voulons la concorde parmi les hommes. Cependant, ô romains ! si le Tibre déborde ou si le Nil ne déborde pas, vous criez : *Les chrétiens aux lions*<sup>8</sup> !

---

<sup>5</sup> *LM*, V, VI, 4, Massin XI, p. 952.

<sup>6</sup> *N le P*, II, 2, Massin VIII, p. 433. Citation inexacte d'une comédie de Jean-François Regnard, *Le Divorce* (1688) : « SOTINET. Avez-vous bien des pratiques ? ARLEQUIN. Tant, que je n'y saurais suffire. C'est moi qui fais la barbe et les cheveux à tous les limousins qui viennent ici travailler, et j'ai une pension de la ville pour faire tous les quinze jours le crin au cheval de bronze » (I, 5, édition en ligne, [http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/REGNARD\\_DIVORCE.xml](http://www.theatre-classique.fr/pages/programmes/edition.php?t=../documents/REGNARD_DIVORCE.xml), consultée le 13 octobre 2020).

<sup>7</sup> Ce jeu sur la pertinence *contextuelle* concerne aussi les reformulations métaphoriques *allégoriques* (c'est-à-dire sans interaction syntaxique de l'isotopie littérale et de l'isotopie-image ; voir l'introduction p. 20-21 et le chapitre 6 p. 290) et l'aphorisme justificatif métaphorique (voir le chapitre 8 p. 438 sq.).

<sup>8</sup> *WS*, II, V, 2, Massin XII, p. 274. Citation remaniée de *l'Apologétique ou Défense des chrétiens contre les gentils* de Tertullien (chapitres XXXIX et XL).

Parfois la citation, beaucoup plus brève et non attribuée, n'a même pas droit à une phrase séparée, mais se trouve catapultée entre deux virgules au cœur même du propos littéral, ce qui renforce l'effet d'incongruité résolue du procédé : par exemple, dans la prose philosophique « Le Goût » :

Quand donc comprendra-t-on que les poètes sont des entités, que leurs facultés, combinées selon un logarithme spécial pour chaque esprit, sont des concordances, qu'au fond de tous ces êtres on sent le même être, l'Inconnu, qu'il y a dans ces hommes de l'élément, que ce qu'ils font ils ont à le faire, *bien rugit, lion !* qu'ils sont nécessaires et climatiques, qu'il vente, pleut et tonne dans leur œuvre comme dans la nature<sup>9</sup>.

L'écriture peut au contraire tisser le lien métaphorique en intégrant la citation à son contexte littéral, le plus souvent par la syntaxe. La citation n'est plus métaphorique à elle seule, mais devient le constituant principal pour le sens d'une expression métaphorique qui au total n'est pas une citation. Deux modalités de cette intégration sont possibles chez Hugo, la substantivation et la verbalisation. La première consiste, comme son nom l'indique, à substantiver la citation, ce que Hugo ne se prive pas de faire quand elle est brève et bien connue (il n'est donc pas nécessaire de l'attribuer). On lit par exemple dans *Les Misérables* que « Le cri : *Audace !* est un *Fiat Lux*<sup>10</sup> », et dans *William Shakespeare*, à propos du dramaturge élisabéthain : « Ce poète anglais est un génie humain. L'art, comme la religion, a ses *Ecce Homo*. Shakespeare est un de ceux dont on peut dire cette grande parole : Il est l'Homme<sup>11</sup> ». Ces cas de substantivation combinent trois mécanismes sémantiques : à la composante analogique, propre à la métaphore, s'ajoute une composante métonymique – l'énoncé cité devient le signifiant d'un à-côté de cet énoncé, l'événement de langage lui-même (le *fiat lux* = la parole créatrice de Dieu, l'*ecce homo* = la présentation du Christ au seuil de sa passion) – et une composante antonomastique, qui fait de cet événement de langage singulier le type et la désignation d'une catégorie de faits.

La seconde modalité, la verbalisation, consiste à faire dépendre la citation d'un verbe, généralement de discours : c'est l'ensemble formé par ce verbe et la citation qui constitue l'expression métaphorique. Par exemple, dans « Les Traducteurs », Hugo explique que parfois « le traducteur n'entre pas dans l'écrivain ; il ne peut l'ouvrir, la clef lui manque, et il

---

<sup>9</sup> « Le Goût », Massin XII, p. 419. La citation vient du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare : lors de la représentation de *Pyrame et Thisbé*, le lion rugit au bon moment et l'un des spectateurs, Démétrius, commente : « Bien rugit, lion », tandis qu'un autre spectateur, Thésée, commente « Bien couru, Thisbé ».

<sup>10</sup> *LM*, III, I, 11, Massin XI, p. 442-443.

<sup>11</sup> *WS*, III, I, 2, Massin XII, p. 296.

est réduit à dire comme l'esclave de l'*Andrienne* de Térence : *Davus sum, non Œdipus*<sup>12</sup> ». Ici c'est « dire : *Davus sum, non Œdipus* » tout entier qui est métaphorique. Ou encore, dans *William Shakespeare* : « Dieu la première fois a dit lui-même *fiat lux*, la seconde fois il l'a fait dire. / Par qui ? / Par 93<sup>13</sup> » : ici c'est ce « dire *fiat lux* » délégué par Dieu à 93 qui est tout entier métaphorique. Là encore se combinent une composante analogique, une composante métonymique et une composante antonomastique, dans un geste qui lexicalise, qui fait comme entrer en langue, un événement de discours<sup>14</sup>.

Dans les exemples que nous venons de citer, la citation était extrêmement brève ; mais il ne faudrait pas y voir une condition nécessaire à cette deuxième modalité de la métaphorisation. Un passage de *Napoléon le Petit* montre qu'une citation de plusieurs paragraphes peut très bien servir à former une expression métaphorique dont l'équivalent littéral aurait tenu en une ligne ; en outre cette métaphore, actualisée dans un récit au passé simple, se lit comme une fiction, – révèle de façon paroxystique ce qu'il y a de fiction dans toute métaphore. À propos des apparences de jacquerie que les partisans du coup d'État ont voulu donner à la résistance républicaine, Hugo écrit :

On a donné la parole à un des principaux rédacteurs de *la Patrie*, nommé Froissart :

« Je n'oserois écrire ni raconter les horribles faits et inconvenables qu'ils faisoient aux dames. Mais entre les autres désordonnances et vilains faits, ils tuèrent un chevalier et le boutèrent en une broche, et le tournèrent au feu et le rôtirent devant la dame et ses enfants. Après ce que dix ou douze eurent la dame efforcée et violée, ils les en voulurent faire manger par force, et puis les tuèrent et firent mourir de malemort.

Ces méchantes gens roboient et ardoient tout, et tuoient et efforçoient et violaient toutes dames et pucelles sans pitié et sans merci, ainsi comme des chiens enragés.

Tout en semblable manière si faites gens se maintenoient entre Paris et Noyon, et entre Paris et Soissons et Ham en Vermandois, par toute la terre de Coucy. Là étoient les

---

<sup>12</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 385. Au v. 194 de l'*Andrienne* de Térence, l'esclave Dave dit ne pas comprendre ce que le vieux Simon veut lui faire entendre, et s'exclame : « Je suis Dave et non Œdipe ». Cette réplique était déjà métaphorique par son antonomase (« Je ne suis pas Œdipe » ≈ « Je ne suis pas un devineur d'énigmes »). Hugo en la citant ne se contente pas de reprendre la métaphore, mais opère un deuxième passage au métaphorique : désormais c'est le nom Dave qui ne réfère plus littéralement ; si bien que chez Térence la situation superposée métaphoriquement à la situation littérale de Dave, c'était la situation tragique d'Œdipe (donc choc héroï-comique), et que chez Hugo la situation superposée métaphoriquement à la situation littérale du traducteur, c'est celle de Dave ne sachant pas résoudre les énigmes (choc burlesque) et niant être Œdipe (le choc héroï-comique est conservé).

<sup>13</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 306.

<sup>14</sup> Ces deux modalités, substantivation et verbalisation, peuvent se combiner. Substantivation sur verbalisation : « À quoi bon copier des livres [...] quand on a devant soi et à soi tout le sombre chaos des types, et qu'on se sent dans la poitrine la voix qui peut crier *Fiat lux* ! » (« Le Goût », Massin XII, p. 420 ; verbalisation « crier *Fiat lux* », puis substantivation « la voix qui peut crier *Fiat lux* »). Verbalisation sur substantivation : « [Hugo s'adresse à Dieu] Non, tu n'es pas fini. Tu n'as pas devant toi la borne, la limite, le terme, la frontière. [...] Le "Tu n'iras pas plus loin" c'est toi qui le dis, et on ne te le dit pas » (*WS*, I, v, 2, Massin XII, p. 227 ; célèbre citation de Job 38, 11 : Dieu rappelle à Job que c'est lui qui a assigné à la mer ses limites, « Tu n'iras pas plus loin, lui dis-je, ici se brisera l'orgueil de tes flots » ; substantivation « Le "Tu n'iras pas plus loin" », puis verbalisation « on ne te le dit pas »).

grands violeurs et malfaiteurs ; et excluèrent, que entre la comté de Valois, que en l'évêché de Laon, de Soissons et de Noyon, plus de cent châteaux et de bonnes maisons de chevaliers et écuyers ; et tuoient et roboient quand que ils trouvoient. Mais *Dieu* par sa grâce y mit tel remède, de quoi on le doit bien remercier. »

On remplaça seulement Dieu par monseigneur le prince-président. C'était bien le moins<sup>15</sup>.

La verbalisation consiste ici à placer un passage des *Chroniques* de Jehan Froissart (en réalité, une couture de plusieurs passages) comme du discours direct à la suite d'un groupe verbal qui dit un événement de parole (« on a donné la parole à ») sans prendre pour complément grammatical la parole rapportée : la relation n'est plus syntaxique mais purement sémantique. Le résultat est une fiction : fiction anachronique, ironique, tragi-comique (c'est-à-dire rapportant des faits sur un mode exagérément et risiblement tragique, de même qu'il y a des récits héroï-comiques) de Froissart racontant ses jacqueries du XIV<sup>e</sup> siècle dans un journal du XIX<sup>e</sup> siècle ; fiction qui porte un sens figuré (*les rédacteurs de la Patrie ont présenté la résistance comme une jacquerie médiévale*), mais qui apporte aussi le plaisir d'une sortie de la réalité, et la relative longueur fait durer ce plaisir.

La troisième modalité formelle consiste pour l'écrivain à s'approprier la citation, à la réénoncer pour son compte, en la réappliquant à son propos, c'est-à-dire que les signifiants de la citation réfèrent désormais aux choses dont parle l'écrivain. Il est important de distinguer, pour cette modalité, deux sous-catégories : réapplication métaphorique directe et indirecte.

(I) Réapplication métaphorique directe : le changement de désignation référentielle des signifiants de la citation est directement métaphorique. Dans *Napoléon le Petit*, Hugo écrit au sujet de Napoléon III et de sa préparation du coup d'État : « Un moment, dans les trois années qui viennent de s'écouler, on le vit de front avec Changarnier, qui, lui aussi, méditait de son côté une entreprise. *Ibant obscuri*, comme dit Virgile<sup>16</sup> ». Ces mots célèbres de l'*Énéide*, qui décrivent la progression d'Énée et de la sibylle de Cumès dans la nuit infernale, ont désormais pour sujet grammatical Napoléon III et Changarnier ; l'avancée et l'obscurité qu'ils dénotent ne réfèrent plus littéralement, mais métaphoriquement.

Avec sa troisième personne du pluriel facilement recyclable, cette citation était accommodante : elle se laissait réappliquer sans modification de sa lettre. Mais dans de nombreux cas, la modification est nécessaire ou utile à la réapplication directe. C'est par exemple dans « Réponse à un acte d'accusation » cette réécriture du refrain de la Marseillaise : « Aux

---

<sup>15</sup> *N le P*, IV, 4, Massin VIII, p. 480.

<sup>16</sup> *N le P*, I, 6, Massin VIII, p. 425.

armes, prose et vers ! formez vos bataillons<sup>17</sup> ! » (« prose et vers » sont venus remplacer « citoyens ») ; ou bien dans *Napoléon le Petit* la variation sur la formule « Défense de déposer des ordures sur la voie publique », que Hugo aime beaucoup : « Depuis le sénat de l'empire, nous croyions qu'on ne déposait plus de sénat le long des constitutions<sup>18</sup> ». Dans ces exemples, le substrat citationnel est une formule figée bien connue, dont on peut sans danger changer quelques mots : les mots restants conservent la mémoire des mots remplacés et produisent *in absentia* la superposition métaphorique (en l'occurrence, l'assimilation du sénat de Napoléon III à de l'ordure).

(II) Dans d'autres cas de figure assez différents, la réapplication métaphorique est indirecte, ou médiatisée : entre la citation et le propos littéral intervient la médiation d'une métaphore qui prépare la citation et que la citation vient compléter. La citation, dans ce cas, prolonge littéralement ce développement métaphorique préparatoire, et c'est grâce à ce tissu conjonctif qu'elle entretient avec le propos littéral un rapport métaphorique<sup>19</sup>. Par exemple, dans « *Promontorium Somnii* », Hugo explique que Voltaire devient vraiment philosophe dans ses contes parce qu'il imagine : « Il invente, il imagine, il se laisse aller aux conjectures, il perd pied, il s'envole. Le voilà en plein azur de suppositions et d'hypothèses. La pensée étoilée était jusque-là restée fermée. C'est l'ouverture de la déesse. *Patuit dea*<sup>20</sup>. » *Patuit dea*, citation de Virgile, signifie littéralement « la déesse s'ouvrit » : Hugo, pour permettre la jonction avec le propos littéral, a en quelque sorte extrait par avance les composants de la citation dans un énoncé métaphorique qui amène cette citation, – qui sert aussi à la traduire, tout simplement. Le même type de jonction-traduction se produit dans *William Shakespeare* avec une citation attribuée à Plaute : (il est question du tumulte soulevé par les pièces d'Eschyle de son vivant) « Plus tard, quand Eschyle sera mort ou exilé, on fera silence. Il convient que vous vous taisiez devant un dieu. *Aequum est*, c'est Plaute qui parle, *vos deo facere silentium*<sup>21</sup> ». Mais nous verrons plus loin d'autres cas où le tissu conjonctif ne pré-

---

<sup>17</sup> *LC*, I, 7, Massin IX, p. 76.

<sup>18</sup> *N le P*, II, 2, Massin VIII, p. 433.

<sup>19</sup> Ce mécanisme de médiation métaphorique n'est pas réservé aux cas de réapplication indirecte, mais intervient aussi souvent dans des cas de citation inassimilée : c'était déjà plus ou moins ce qu'on constatait avec le titre de chapitre « *Immortale jecur* », relayé dans le corps du chapitre par d'autres métaphores infernales ; voir plus loin l'exemple de la citation virgilienne *admonet et magna testatur voce per umbras* (dans *Napoléon le Petit*) et celui de la marquise de Joux écrivant à son frère le chevalier de Brève (dans « Les Traducteurs »).

<sup>20</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464.

<sup>21</sup> *WS*, I, IV, 2, Massin XII, p. 207. La citation vient du prologue des *Bacchides* de Plaute (prologue dont on s'est demandé s'il n'avait pas été ajouté à la pièce de Plaute *a posteriori*) : au v. 11, Silène s'avance sur la scène, demande le silence et, pour l'obtenir, se prévaut de sa qualité de dieu.

traduit pas la citation (la métaphorisation de *currit rota*, citation horatienne, et de *quis solem dicere falsum audeat ?*, citation virgilienne, dans *Les Misérables*).

Pour le lecteur, soumis à l'ordre du texte, la réapplication médiatisée produit un effet de convergence inattendue et miraculeuse : le développement métaphorique dessine une situation dont, ô surprise, ô miracle ! il se trouve qu'il y avait dans la littérature antérieure une description, une phrase toute prête à devenir métaphore-citation, pour avoir comme préfiguré allégoriquement l'idée que Hugo devait plus tard formuler.

Comme nous l'annoncions plus haut, il existe aussi des cas dans lesquels la citation n'est pas métaphorisée, mais fait naître dans son environnement immédiat une métaphore, ou du moins lui sert d'appui. Par exemple, dans *William Shakespeare*, Hugo écrit tout un (court) paragraphe sur l'abbé Jean-Pierre Camus afin d'introduire une citation qui l'intéresse : cet abbé « raconte dans une de ses lettres qu'un jour François de Sales lui avait dit : *L'Église rit volontiers* ». Puis, commençant un nouveau paragraphe, Hugo ajoute : « L'art aussi rit volontiers. L'art, qui est un temple, a son rire<sup>22</sup> ». On voit bien que la citation en elle-même n'est pas réénoncée par Hugo pour son propre compte, qu'elle n'est pas réappliquée, qu'elle n'est pas la redescription métaphorique de faits exposés juste avant : elle est introduite comme une citation, ni plus ni moins. Mais c'est grâce à elle, en réponse à elle, que deux phrases plus loin naît cette métaphore : « l'art, qui est un temple ». Le temple, bâtiment sacré, répond à « L'Église », nom de bâtiment sacré désignant aussi l'ensemble du clergé catholique ou des catholiques en général – la métaphorisation est donc précédée ici d'une syllepse. Grâce à cette métaphore, « l'art, qui est un temple », Hugo établit une analogie entre deux objets : l'Église, institution pleine du sérieux de la religion et où le rire a tout de même sa place ; l'art, réalité qui elle aussi a tout le sérieux du sacré et n'en admet pas moins le rire ; il y a là une argumentation implicite (*le comique n'empêche pas la sacralité de l'art, au contraire, et pour preuve voyez ce que dit François de Sales de l'Église*) et la récupération d'une réflexion religieuse au profit d'une pensée de l'art. Plus loin dans *William Shakespeare*, Hugo cite une sentence inscrite par le jeune Bonaparte sur le mur de sa chambre à l'École militaire : « Tout finit sous six pieds de terre », puis il commente : « Bonaparte avait raison. Pour le héros, pour le soldat, pour l'homme du fait et de la matière, tout finit sous six pieds de terre ; pour l'homme de l'idée, tout commence là<sup>23</sup> » ; et plus loin, il reprend : « *Tout finit sous six pieds de terre !*

---

<sup>22</sup> *WS*, I, IV, 8, Massin XII, p. 216.

<sup>23</sup> *WS*, III, I, 1, Massin XII, p. 294.

Non, tout y commence. Non, tout y germe. Non, tout y éclot, et tout y croît, et tout en jaillit, et tout en sort ! C'est bon pour vous autres, gens d'épée, ces maximes-là<sup>24</sup> ». La sentence de Bonaparte n'est pas en elle-même métaphorisée ; mais pour mieux la réfuter, Hugo en tire une métaphore, la germination comme image du *commencement* ; à nouveau, il y a quelque chose de l'ordre de la syllepse, ou plutôt de l'antanaclase, car les « six pieds de terre » repris par le pronom « y » cessent d'être la terre du tombeau pour devenir celle de la croissance végétale. En fait, l'assimilation des morts à des semences appelées à fleurir existait déjà dans la tradition chrétienne, pour dire la promesse de la résurrection ; Hugo lui donne un sens nouveau : c'est après la mort que les génies *de la pensée* sont connus pour ce qu'ils valaient, que leur œuvre se diffuse et que leur gloire éclate.

Dans les deux cas que nous venons d'étudier, la métaphore, extérieure à la citation, distincte d'elle, tire d'elle son motif. Il en va de même dans un passage de *Napoléon le Petit*, avec une complexité supplémentaire : le motif métaphorique (l'étoile) a déjà été introduit avant la citation et indépendamment d'elle ; puis vient la citation, non métaphorisée, mais qui appuie la reprise de la métaphore stellaire, et un mouvement d'écriture très net tire le motif stellaire de la citation pour le réinstituer métaphore :

Tout ce qui constitue l'organisation propre des sociétés, que vous les considérez comme territoire, comme commune, comme état ou comme patrie, toute matière politique, financière, sociale, dépend du suffrage universel et lui obéit ; le plus petit atome de la moindre question morale le brave.

Le navire est à la merci de l'océan, l'étoile non.

On a dit de M. Leverrier et de vous, monsieur Bonaparte, que vous étiez les deux seuls hommes qui crussiez à votre étoile. Vous croyez à votre étoile en effet ; vous la cherchez au-dessus de votre tête. Eh bien, cette étoile que vous cherchez en dehors de vous, les autres hommes l'ont en eux-mêmes. Elle rayonne sous la voûte de leur crâne, elle les éclaire et les guide, elle leur fait voir les vrais contours de la vie, elle leur montre dans l'obscurité de la destinée humaine le bien et le mal, le juste et l'injuste, le réel et le faux, l'ignominie et l'honneur, la droiture et la félonie, la vertu et le crime. Cette étoile, sans laquelle l'âme humaine n'est que nuit, c'est la vérité morale<sup>25</sup>.

La citation ici n'en est pas une au sens le plus strict du terme, c'est un *on a dit* (pas d'auteur précis, pas de guillemets isolant l'énoncé tel que prononcé exactement), mais peu importe, il suffit pour notre étude que Hugo s'approprie un *propos* d'origine étrangère. Ce propos est un bon mot qui agrège dans une syllepse deux faits différents : Le Verrier convaincu de l'existence matérielle d'un astre qu'on n'a jamais observé : Bonaparte confiant dans sa bonne chance, proverbialement attribuée à une influence astrologique heureuse. Hugo se sert de cette confusion plaisante pour faire de Bonaparte l'homme d'une étoile purement *extérieure* (un

---

<sup>24</sup> *WS*, III, I, 1, Massin XII, p. 295.

<sup>25</sup> *N le P*, VI, 9, Massin VIII, p. 506.

homme préoccupé uniquement du succès) à quoi il oppose l'étoile intérieure des autres hommes (le sentiment moral) ; le déplacement du motif d'une symbolisation à une autre<sup>26</sup> se fait dans une syntaxe identifiante (« *cette* étoile que vous cherchez en dehors de vous, les autres hommes l'ont en eux-mêmes »), par un mouvement qui consiste bien à *tirer* le motif de la citation. Avec ce déplacement, la signification de l'étoile s'enrichit par rapport à sa toute première introduction, dans l'aphorisme qui précède la citation. L'étoile n'est plus seulement ce qui est *au ciel, hors de la portée* de l'océan c'est-à-dire du suffrage humain ; le ciel désormais c'est l'âme des hommes, « la voûte de leur crâne », et l'étoile y vaut comme lumière qui éclaire leur regard. Le passage par la citation a été une étape déterminante pour cette extension de la signification métaphorique.

### **Le répertoire et ses usages**

Les citations hugoliennes se répartissent selon leur origine entre deux grands pôles, qui n'impliquent pas exactement les mêmes effets, les mêmes usages.

Le premier pôle, qui attire le plus d'occurrences, est celui du *bien connu* : ce sont les citations qui appartiennent à un savoir commun, aux souvenirs scolaires et à la culture générale de l'honnête homme, du bourgeois éduqué au XIX<sup>e</sup> siècle. Les citations latines forment une partie importante de cet ensemble, avec deux grands volets : citations bibliques d'une part (*fiat lux, vidit quod esset bonum, sum qui sum*), citations des auteurs latins d'autre part et en particulier des poètes (Virgile, le plus cité ; Horace, Lucrèce, Juvénal...). Jugée bien connue, la citation latine n'est pas traduite (sauf par un éventuel énoncé métaphorique préparatoire), elle est souvent tronquée (avec une esthétique évidente du fragmentaire) et très rarement attribuée. Lorsque la culture du lecteur est prise en défaut, – si par exemple il ne connaît pas l'origine et peut-être même le sens de la citation *solem quis dicere falsum audeat ?*, – l'effet est celui d'une écriture allusive, savante et mystérieuse. C'est une possibilité à prendre en compte pour le lecteur d'aujourd'hui, moins imprégné de latin qu'il pouvait l'être en 1864, mais aussi déjà pour certains lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle : une femme, un lecteur d'extraction populaire, n'est pas face au texte de Hugo dans la même situation qu'un bourgeois muni de ses souvenirs de lycée. Il y a là d'ailleurs un paradoxe : *William Shakespeare* porte le projet d'une littérature pour le peuple, et joue pourtant avec les citations d'une façon qui exclut les lecteurs les moins lettrés ; l'intention de Hugo, certes, est de faire accéder le peuple aux grands chefs-d'œuvre, mais il ne leur facilite pas cet accès.

---

<sup>26</sup> Déplacement métaphorique semblable à ceux que nous avons étudiés au chapitre 13 p. 768-773.

La métaphorisation de ces citations célèbres a toujours un fond d'humour potache, le comique du détournement, la visée et le succès d'un bon mot ; en même temps, Hugo en tire des effets d'une grande gravité, soit du côté de l'horreur, soit du côté du sublime. Il écrit par exemple dans *Napoléon le Petit*, s'adressant à Louis-Napoléon Bonaparte : « vous avez eu beau, en renversant la tribune de France, réaliser à votre manière le vœu de Caligula : je voudrais que le genre humain n'eût qu'une tête pour le pouvoir décapiter d'un coup<sup>27</sup> ». Le lecteur goûte l'opportunité spirituelle de cette réapplication – et frémit de voir réalisé, moyennant la métaphore, ce souhait légendaire par son atrocité : la délittéralisation permet d'attirer sur Bonaparte toute l'horreur attachée à un crime en réalité impossible ; et cela sans trop de malhonnêteté intellectuelle, dans la mesure où le crime impossible offre une modélisation bien vue de l'acte réel de Bonaparte et de sa portée, de sa signification : la tribune était la tête du genre humain. La déformation de la citation (« le peuple romain » remplacé par « le genre humain ») ne trahit pas trop son sens littéral, mais le modifie de façon décisive pour la signification métaphorique qui lui est prêtée. Ailleurs, le détournement est à la fois amusant et sublime : dans « Les Fleurs », Hugo, qui exige l'examen des misères humaines, déclare que « regarder le mal, c'est le vaincre. On vient, on voit, on triomphe. *Veni, vidi, vici*<sup>28</sup> ». On rit de la façon dont la célébriissime citation de César réussit à s'introduire jusqu'ici ; en même temps on admire son opportunité, on lui trouve presque plus de sens ainsi réappliquée, puisque il y a désormais un véritable lien de causalité du *vidi* au *vici* ; en outre, à la figure du philosophe social se surimprime l'image du grand conquérant, qui communique énergie et grandeur à l'engagement que Hugo réclame.

Souvent les auteurs de ces citations, poètes ou auteurs bibliques, font partie des génies exaltés dans « Les Mages » et décrits dans *William Shakespeare* comme la constellation de l'esprit humain : les citer, c'est donc pour Hugo accueillir dans son œuvre un peu de leur substance précieuse, étoiler son texte d'éclats de la poésie des âges. Dans *Napoléon le Petit*, telle citation de l'*Énéide* vient nourrir l'hymne épique du parlementarisme et de la tribune française :

Des extrémités de l'univers intelligent, les peuples fixaient leur regard sur ce faite où rayonnait l'esprit humain ; quand quelque brusque nuit les enveloppait, ils entendaient

---

<sup>27</sup> *N le P*, Conclusion I, 1, Massin VIII, p. 522. Hugo cite inexactement Suétone, qui raconte que Caligula, « fâché contre la foule qui désapprouvait ses goûts, s'écria : si seulement le peuple romain n'avait qu'un seul cou ! » [*utinam Populus Romanus unam cervicem haberet*] (*Vie de Caligula*, XXX).

<sup>28</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

venir de là une grande voix qui leur parlait dans l'ombre. *Admonet et magna testatur voce per umbras*<sup>29</sup>.

La « brusque nuit », qui a son sens dans la configuration-image appliquée à la tribune, crée en même temps un appel d'air pour une citation que Hugo affectionne<sup>30</sup>, qui décrit une scène de fiction, épique et infernale ; le contenu de cette scène est évacué, restent ses composantes extérieures et sensibles, auréolées d'une ambiance inquiétante : Hugo les récupère dans la scène allégorique qu'il construit, il les extrait d'abord en français (« une grande voix qui leur parlait dans l'ombre », médiation métaphorique qui amorce la convergence miraculeuse avec la citation) avant de laisser entrevoir en arrière-plan, dans le latin, leur origine poétique. Mais la citation poétique peut faire l'objet d'un détournement plus irrévérencieux, grinçant et sarcastique. « *Ibant obscuri*, comme dit Virgile » : appliquée aux menées secrètes de Bonaparte et Changarnier, l'évocation virgilienne de la descente aux enfers tombe dans l'héroï-comique ; le jeu de mots, le rapetissement, la trivialisation par lesquels *obscuri* cesse de peindre l'obscurité infernale pour dire la dissimulation louche en politique, servent la visée satirique du pamphlet. Même phénomène lorsque le célèbre *mens agit molem*, révélation sublime d'une cosmologie animiste, est réappliqué à Bonaparte organisateur de son nouveau régime ; c'est surtout dans ces réapplications décalées, avilissantes, que s'exprime l'humour potache. Enfin, Hugo peut chercher à faire de la citation quelque chose de poétiquement neuf, à entraîner l'emprunt poétique plus loin ou ailleurs en poésie, l'hommage se doublant alors de quelque émulation : ainsi du *patuit dea* dans « *Promontorium Somnii* ». Au chant I de l'*Énéide*, Vénus se laisse reconnaître par sa démarche à son fils Énée : *et vera incessu patuit dea*, « et à sa démarche elle se révéla déesse ». Hugo tronque la citation et change la représentation portée par le verbe *patescere* (« s'ouvrir », « se dévoiler »). Sans doute y avait-il déjà quelque chose d'une ouverture chez Virgile (littéralement ? figurément ?), mais Hugo renoue complètement avec le sens matériel et spatial du verbe : ce qui s'ouvre désormais, c'est l'espace céleste. Et en même temps c'est toujours une déesse : un mixte éminemment

---

<sup>29</sup> *N le P*, V, 4, Massin VIII, p. 487. La citation vient du chant VI de l'*Énéide*, v. 619 : Phlégyas, un damné du Tartare, « met en garde et prend à témoin d'une grande voix dans l'ombre ».

<sup>30</sup> Elle était déjà métaphorisée dans la préface des *Odes* de 1824 (au sujet de Dieu se manifestant dans les événements de l'histoire : « L'esprit des peuples, en un religieux silence, entend longtemps retentir de catastrophe en catastrophe la parole mystérieuse qui témoigne dans les ténèbres : / *Admonet, et magna testatur voce per umbras*. / Quelques âmes choisies recueillent cette parole et s'en fortifient », Massin II, p. 473) et dans *Notre-Dame de Paris* (« Sur la montagne Sainte-Genève une espèce de Job du moyen-âge chanta pendant trente ans les sept Psaumes de la pénitence sur un fumier, au fond d'une citerne, recommençant quand il avait fini, psalmodiant plus haut la nuit, *magna voce per umbras* », VI, 2, Massin IV, p. 153). Entre temps, elle avait servi d'épigraphe à un poème des *Orientales*, « Le Danube en colère », dans lequel ce fleuve admoneste deux villes en guerre, l'une chrétienne, l'autre musulmane.

poétique, construit à travers la progression de la métaphore (Voltaire « s'envole. Le voilà en plein azur de suppositions et d'hypothèses. La pensée étoilée était jusque-là restée fermée. C'est l'ouverture de la déesse. *Patuit dea* »). De Vénus pédestre, on passe à cet azur-étoilé-déesse qui personnifie l'imagination : quelque chose de beaucoup plus visuel et flamboyant que la scène originelle de l'*Énéide*.

Le deuxième pôle est celui des trouvailles et des inventions. Certaines citations passent pour des perles dénichées par un érudit dans ses lectures savantes ou lettrées ; elles donnent ce visage à Hugo, elles construisent une figure d'auteur. L'origine de ces citations est presque toujours indiquée. Les provenances sont diverses : antiquité païenne (un grec à Xerxès), antiquité chrétienne (Tertullien), littérature médiévale (chroniques de Froissart), curiosités des siècles classiques français (lettre de Jean-Pierre Camus, lettre de la marquise de Joux), récits de l'histoire moderne (le tsar Pierre en voyage). Ces citations procurent souvent le plaisir de l'anecdote, ouvrant la fenêtre de l'écriture sur une échappée narrative brève et inattendue. C'est par exemple ce rapprochement satirique de *Napoléon le Petit* : « L'antique despotisme européen continue sa marche avec ces petits hommes et va toujours ; il ressemble au czar Pierre en voyage. – *On relaye avec ce qu'on trouve*, écrivait-il ; *quand nous n'eûmes plus de chevaux tartares, nous primes des ânes*<sup>31</sup> ». Autre rapprochement satirique, dans « Les Traducteurs », à propos d'un traducteur qui brusquerait le goût littéraire de son époque : « Il ferait un coup de brutalité comme le soleil entrant brusquement dans une chambre sans rideaux. (– *Ah ! chevalier*, écrivait la marquise de Joux à son frère le chevalier de Brève, *l'affreux soleil levant ! Comme il m'a malhonnêtement réveillée ! le maladroit !*)<sup>32</sup> ». Mais le rapprochement peut servir aussi à dire la grandeur, comme dans ce passage de la prose philosophique « Du Génie » :

Entre tous, les grands livres sont irrésistibles. On peut ne pas se laisser faire par eux, on peut lire le Koran sans devenir musulman, on peut lire les Védas sans devenir fakir, on peut lire *Zadig* sans devenir voltairien, mais on ne peut point ne pas les admirer. Là est leur force. *Je te salue et je te combats, parce que tu es roi*, disait un grec à Xercès<sup>33</sup>.

Parfois ces citations ont tout l'air d'avoir été inventées par un Hugo décidément plein de ressource. Mais il y a bien des degrés possibles dans l'invention de citation. On peut par exemple reconstituer, ou croire reconstituer, d'après un souvenir vague : la parole du grec à

---

<sup>31</sup> *N le P*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 531.

<sup>32</sup> « Les Traducteurs », Massin XII, p. 381.

<sup>33</sup> « Du Génie », Massin XII, p. 410.

Xerxès pourrait venir du souvenir déformé des dialogues entre Xerxès et Démarate chez Hérodote. La citation de la marquise de Joux paraît apocryphe<sup>34</sup>, mais peut-être Hugo a-t-il attaché à deux noms aristocratiques du XVIII<sup>e</sup> siècle une anecdote lue ou entendue à propos d'autres personnages, ou même une scène vécue.

À côté de ces cas où Hugo semble inventer une citation pour la métaphoriser, il y a celui, plus rare, où il érige en citation une métaphore de son cru. Dans *William Shakespeare*, il conclut un chapitre consacré à Aristophane sur cette anecdote : lorsque la comédie fut inventée,

Agathon, l'ami d'Euripide, alla à Dodone consulter Loxias. Loxias, c'est Apollon. Loxias signifie Tortueux, et l'on nommait Apollon *le Tortueux*, à cause de ses oracles toujours indirects et pleins de méandres et de replis. Agathon demanda à Apollon si le nouveau genre n'était pas impie, et si la comédie existait de droit aussi ancien que la tragédie. Loxias répondit : *La poésie a deux oreilles*.

Et Hugo d'expliquer l'oracle :

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 mort<sup>35</sup>.

Guy Rosa, dans son édition en ligne de *William Shakespeare*, note que « jusqu'à preuve du contraire, cette fable, vaguement inspirée des *Thesmophories* et des *Grenouilles* d'Aristophane, est de l'invention de Hugo<sup>36</sup> ». On aimerait savoir s'il faut attribuer cette fiction à l'audace et à la ruse de Hugo, ou à une illusion de souvenir pleine de bonne foi ; reste que la pensée métaphorique hugolienne va jusqu'à s'ériger en oracle d'Apollon, – type de discours revêtu de la plus haute présomption de vérité, et ici débarrassé du traditionnel problème de son équivocité, puisque l'oracle, « fort clair », est livré avec son interprétation.

La trouvaille est souvent (censément) savante, comme nous venons de le voir, mais elle peut être aussi le recyclage astucieux d'un morceau de langage quelconque, rencontré et

---

<sup>34</sup> Michel Crouzet note dans son édition de *William Shakespeare* et des proses philosophiques de la même époque : « Seule trace historique de l'existence de ces deux personnages [la marquise de Joux et le chevalier de Brève] : un arrêt du Parlement de Paris en 1757 qui règle leurs droits à une succession » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018, p. 811, n. 1 de la p. 414).

<sup>35</sup> *WS*, I, IV, 8, Massin XII, p. 216-217, pour cette citation et la précédente.

<sup>36</sup> Édition de *William Shakespeare* en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo, note appelée par la phrase « Loxias répondit : *La poésie a deux oreilles* » ([http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition\\_annot%C3%A9e.htm](http://groupugo.div.jussieu.fr/William%20Shakespeare/Edition%20annot%C3%A9/Edition_annot%C3%A9e.htm), page consultée le 13 octobre 2020). Pour l'identification de l'origine des citations du *William Shakespeare*, et le diagnostic d'invention dans certains cas, je dois beaucoup à cette édition et à sa riche annotation.

mémorisé au hasard de l'existence. Voici par exemple le rapprochement qu'inspire à Hugo la Constitution du Second Empire, dans *Napoléon le Petit* :

Cette Constitution qui proclame et affirme hautement la révolution de 1789 dans ses principes et dans ses conséquences, et qui abolit seulement la liberté, a été évidemment et heureusement inspirée à M. Bonaparte par une vieille affiche d'un théâtre de province qu'il est à propos de rappeler :

AUJOURD'HUI GRANDE REPRÉSENTATION DE LA DAME BLANCHE  
OPÉRA EN 3 ACTES.

*Nota.* La musique, qui embarrassait la marche de l'action, sera remplacée par un dialogue vif et piquant<sup>37</sup>.

Cette belle réussite d'ironie féroce doit son originalité, d'abord, à l'origine de la citation, assez singulière : une affiche de théâtre, donc une chose vue. (Censément, du moins ; mais on peut se demander, de nouveau, si cette affiche n'est pas une invention de Hugo pour les besoins du moment.) Originale aussi est la façon dont Hugo métaphorise cette citation. On est dans le cas de l'intégration de la citation à une expression qui dans son ensemble est métaphorique : verbalisation, puisque la citation se greffe sur un verbe (« a été heureusement inspirée par... »). Mais les greffes sur verbes de discours (« faire dire *Fiat lux* », etc.) paraissent bien sages à côté de cette fiction d'une « inspiration » par l'affiche, burlesque par le décalage entre la gravité du crime politique et la légèreté du spectacle de divertissement.

### **Faire penser la citation métaphorisée**

Si les modalités formelles sont diverses, et divers le répertoire, les façons de faire penser la citation métaphorisée ne le sont pas moins, et nous entreprendrons ici de distinguer les principales.

Souvent, la citation et l'objet dont elle parle éclairent l'objet littéral de la pensée hugolienne, par une ressemblance qui révèle dans cet objet littéral des traits ou des aspects faiblement perçus. Le détour par un objet différent permet de briser les habitudes de pensée, les partialités qui occultent la vérité : en rapprochant, dans *William Shakespeare*, les socialistes injustement calomniés des chrétiens injustement persécutés, Hugo oblige le lecteur conservateur à secouer son hostilité réflexe pour les socialistes. La persécution des chrétiens est une image grossière, accusée de ce que subissent les socialistes – elle en donne une idée plus nette – mais surtout elle porte une évaluation (sympathie pour les chrétiens, indignation contre leurs persécuteurs, inculquées par l'éducation du XIX<sup>e</sup> siècle) qui contredit et attaque, chez le lecteur conservateur, l'appréciation de l'objet présenté comme similaire (les socialistes). Ce

---

<sup>37</sup> Débute ensuite un nouveau chapitre qui commence par ces mots : « Le dialogue vif et piquant, c'est le conseil d'État, le corps législatif et le sénat ». *N le P*, II, 1 et 2, Massin VIII, p. 432-433.

lecteur est donc poussé à examiner les faits pour voir ce que vaut le rapprochement, et peut-être modifiera-t-il son appréciation des socialistes. On remarque au passage qu'avec cet exemple, comme avec celui de Froissart dans *Napoléon le Petit*, Hugo ne métaphorise pas seulement des citations mais déjà des faits historiques. C'est vrai aussi du *veni, vidi, vici* césarien dans « Les Fleurs » et du mot d'un Grec à Xerxès dans « Du Génie », mais dans ces deux cas Hugo ne rapproche pas vraiment deux faits historiques du même ordre (nous retrouverons plus loin cette différence entre deux usages métaphoriques de l'histoire) ; tandis qu'en comparant la persécution des chrétiens et celle des socialistes, ou en ridiculisant le rapprochement entre jacqueries médiévales et résistance républicaine, il ouvre des perspectives sur une histoire longue des mouvements sociopolitiques, des perspectives qu'il développe ailleurs dans sa prose de pensée historique et sociale<sup>38</sup>.

Dans d'autres cas (par exemple celui de *patuit dea* dans « *Promontorium Somnii* »), la citation métaphorisée n'est pas porteuse d'un rapprochement éclairant, et s'intègre pourtant à un développement de pensée métaphorique plus ou moins sophistiqué : Hugo donne un sens nouveau, un rôle dans une réflexion nouvelle, aux fragments de langage les plus déplacés. Art de la transplantation qui accomplit des tours de force, comme dans ce passage des *Misérables*, consacré aux esprits qui se satisfont de la beauté du monde sans s'émouvoir de la souffrance des misérables :

Ce sont de radieux ténébreux. Ils ne se doutent pas qu'ils sont à plaindre. Certes, ils le sont. Qui ne pleure pas ne voit pas. Il faut les admirer et les plaindre, comme on plaindrait et comme on admirerait un être à la fois nuit et jour qui n'aurait pas d'yeux sous les sourcils et qui aurait un astre au milieu du front.

L'indifférence de ces penseurs, c'est là, selon quelques-uns, une philosophie supérieure. Soit ; mais dans cette supériorité il y a de l'infirmité. On peut être immortel et boiteux ; témoin Vulcain. On peut être plus qu'homme et moins qu'homme. L'incomplet immense est dans la nature. Qui sait si le soleil n'est pas un aveugle ?

Mais alors, quoi ! à qui se fier ? *Solem quis dicere falsum audeat* ? Ainsi de certains génies eux-mêmes, de certains Très-Hauts humains, des hommes astres, pourraient se tromper ? Ce qui est là-haut, au faite, au sommet, au zénith, ce qui envoie sur la terre tant de clarté, verrait peu, verrait mal, ne verrait pas ? Cela n'est-il pas désespérant ? Non. Mais qu'y a-t-il donc au-dessus du soleil ? Le dieu<sup>39</sup>.

« *Solem quis dicere falsum audeat* ? » : au chant I des *Géorgiques*, cette question oratoire affirme la véracité des présages météorologiques et historiques fournis par le soleil. Rien de plus éloigné du propos philosophique de notre passage. Le miracle, ou le tour de force, est

---

<sup>38</sup> Dans *Les Misérables*, Hugo explique que grâce à la Révolution française le risque des jacqueries est écarté, mais que le problème de la misère populaire n'est pas résolu (IV, VII, 3 et 4) ; d'où l'existence de mouvements contestataires (les mineurs de la mine sociale) qui exigent l'achèvement de la Révolution, et ces mouvements sont rapprochés du christianisme couvant dans les souterrains de Rome (III, VII, 1).

<sup>39</sup> *LM*, V, I, 16, Massin XI, p. 852.

double : avoir créé le cadre métaphorique qui rend la citation pertinente dans le contexte d'accueil (elle conserve juste ce qu'il faut de son sens originel pour jouer très naturellement un rôle de relance de la pensée) ; avoir disposé de *la* citation pouvant prolonger une variation si complexe et concertée sur plusieurs lignes (« radieux ténébreux », « un être à la fois nuit et jour qui n'aurait pas d'yeux sous les sourcils et qui aurait un astre au milieu du front », « qui sait si le soleil n'est pas un aveugle ? », « des hommes astres ») et ainsi conforter la cohérence symbolique de la pensée, – par un effet propre à la citation, qui, venant de l'extérieur, paraît donner une sorte de validité objective à la construction symbolique. Un autre passage des *Misérables* montre avec quel à propos Hugo sait puiser dans son bagage de citations celle qui à la fois parachève une cohérence métaphorique et surtout fournit le schème final adéquat pour sceller sa pensée dans le symbole. Hugo écrit au sujet du gamin de Paris :

De quelle argile est-il fait ? de la première fange venue. Une poignée de boue, un souffle, et voilà Adam. Il suffit qu'un dieu passe. Un dieu a toujours passé sur le gamin. La fortune travaille à ce petit être. Par ce mot la fortune, nous entendons un peu l'aventure. Ce pygmée pétri à même dans la grosse terre commune, ignorant, illettré, ahuri, vulgaire, populacier, sera-ce un ionien ou un béotien ? Attendez, *currit rota*, l'esprit de Paris, ce démon qui crée les enfants du hasard et les hommes du destin, au rebours du potier latin, fait de la cruche une amphore<sup>40</sup>.

Il y a ici à la fois citation (*currit rota*) et réécriture inversée de l'*Art poétique* d'Horace, dans lequel le motif d'une amphore commencée qui finit en cruche servait d'image de l'œuvre littéraire tenant mal les promesses de son début. En remétaphorisant (c'est-à-dire en associant le motif à un nouveau comparé), Hugo parachève une variation métaphorique qui combinait deux imaginaires de la terre modelable, l'un dysphorique (« la première fange venue », « la grosse terre commune »), l'autre euphorique (Adam, la boue insufflée par Dieu) ; en inversant l'image horatienne, il résout l'antinomie de ces deux imaginaires dans une trajectoire positivement orientée. Trajectoire symbolique qui condense la vérité hugolienne sur le gamin de Paris.

Nous avons déjà étudié au chapitre 8 p. 468-481 une troisième manière de faire penser la citation métaphorisée, que nous nous contenterons de rappeler ici : Hugo s'empare des thèses et des arguments de ses adversaires pour les retourner contre eux ; ces thèses et ces arguments ont rarement la forme stricte d'une citation, mais sont souvent des quasi-citations.

Enfin, une dernière manière sera étudiée dans la suite de ce chapitre : lorsque la citation évoque un mythe ou une idée théologique, la métaphorisation permet de déplacer ce mythe ou cette idée pour leur donner toute leur valeur, – de les replacer en leur juste lieu de vérité.

---

<sup>40</sup> *LM*, III, I, 4, Massin XI, p. 433-434.

## L’histoire, la littérature, le mythe

### L’histoire et la littérature comme réservoirs mythiques

Hugo aime à puiser les comparants de ses métaphores dans l’histoire ; c’est là encore une tendance qu’il partage avec Chateaubriand en particulier<sup>41</sup>, et peut-être simplement avec tout son siècle. Il faut d’abord noter l’amplitude, la variété, de cette histoire à laquelle il recourt. Les souvenirs classiques et scolaires de l’histoire ancienne ont sans surprise une place importante. Nous avons déjà rencontré dans les chapitres précédents l’Annibal et l’Alexandre métaphoriques des *Misérables* ; on trouve encore une Phryné métaphorique dans « Utilité du Beau », au sujet de la poésie horatienne, dont la beauté formelle fait disparaître la faiblesse morale : « Ce vers Phryné montre sa gorge, et il n’y a plus là de juges ; il y a des hommes vaincus<sup>42</sup> ». Phryné, courtisane grecque accusée devant l’Aréopage, fut acquittée lorsque son avocat, sentant la cause perdue, lui arracha sa tunique pour montrer sa beauté à ses juges ; la correspondance trouvée par Hugo est ingénieuse, elle exploite tous les éléments de l’épisode historique. Un passage des « Fleurs » parodie la pensée des égoïstes qui critiquent le dévouement des héros ; il s’achève sur ces mots :

J’ai connu celui-ci, et en se faisant persécuter, en se faisant emprisonner, en se faisant bannir, en se faisant mettre à mort, il me compromet. Par Jupiter ! laissons-les passer. Prenons garde aux éclaboussures de leur sang. Abritons-nous de façon à ne pas être atteints par leur malheur. Le tonneau de Régulus roule. Ôtons-nous de devant<sup>43</sup>.

Marcus Atilius Regulus, commandant romain du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., tint la parole qu’il avait donnée de revenir à Carthage, où il était prisonnier, si l’ambassade qui lui était confiée auprès des Romains échouait ; il fut supplicié par les Carthaginois – tout cela, à en croire les annalistes romains – et devint ainsi une grande figure de la *fides*, du respect des serments. Plusieurs traditions existent concernant son supplice, et la version retenue par Hugo – un tonneau garni de pointes qu’on aurait fait rouler après y avoir enfermé le malheureux – est célèbre mais mal attestée. Elle a l’avantage de pouvoir nouer les deux idées en présence ici, le *sacrifice* et le *danger qu’on fait courir à d’autres* – moyennant une élaboration fictionnelle (les personnages qui évitent le tonneau) d’un humour noir piquant. Nous verrons encore plus

---

<sup>41</sup> Les premières lignes du livre XIX des *Mémoires d’outre-tombe* assimilent la jeunesse au départ de la flotte athénienne pour l’expédition de Sicile sous le commandement d’Alcibiade. On pourrait citer bien d’autres exemples. Et Chateaubriand puise aussi des métaphores dans ses souvenirs de littérature fictionnelle, comme nous verrons Hugo le faire plus loin.

<sup>42</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 366.

<sup>43</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 87.

loin quel usage Hugo fait de l'épisode du glaive de Brennus dans *Les Misérables*. Notons combien tous ces comparants sont des éléments d'anthologie historique, des lieux consacrés d'une tradition lettrée, et souvent des sujets picturaux. L'histoire moderne, l'histoire même la plus contemporaine, fournissent aussi leur lot d'images : les grandes découvertes, dans ces vers de « Plein ciel » :

L'homme est ailé. Peut-être, ô merveilleux retour !  
Un Christophe Colomb de l'ombre, quelque jour,  
Un Gama du cap de l'abîme,  
  
Un Jason de l'azur, depuis longtemps parti,  
De la terre oublié, par le ciel englouti,  
Tout à coup, sur l'humaine rive,  
Reparaîtra, monté sur cet alérion,  
Et, montrant Sirius, Allioth, Orion,  
Tout pâle, dira : J'en arrive<sup>44</sup> !

Nous avons rencontré au chapitre 12 (p. 761) une métaphore de la campagne de Russie dans « *Promontorium Somnii* », et la même prose philosophique convoque une actualité du XIX<sup>e</sup> siècle, la ruée vers l'or : « Tous les matins chacun fait son paquet de rêveries et part pour la Californie des songes<sup>45</sup> ». Non seulement toutes les époques, mais tous les secteurs de l'histoire humaine peuvent fournir des métaphores : aussi bien l'histoire religieuse (voir plus loin la métaphore de Luis de León) que l'histoire littéraire (les sonnets de Pétrarque, l'hôtel de Rambouillet et la guirlande de Julie sont les ingrédients d'une variation métaphorique des « Fleurs », étudiée au chapitre 6 p. 329-330) et plus largement artistique : nous avons cité au chapitre précédent le beau passage de *William Shakespeare* qui assimile *Le Roi Lear* à la Giralda de Séville (voir p. 801). Enfin Hugo métaphorise jusqu'à l'histoire naturelle (« Il y a eu jadis, *la géologie le démontre*, un déluge funeste, le déluge de la matière, il nous faut maintenant le bon déluge, le déluge de l'esprit<sup>46</sup> ») et jusqu'à la toponymie, la tradition des noms géographiques, qu'on peut intégrer à l'histoire conçue en un sens très large : que les hommes aient appelé *Jungfrau* un sommet des Alpes et *Promontorium Somnii* une éminence lunaire lui fournit des métaphores pour parler du génie et du rêve<sup>47</sup>. De l'histoire, passons à la légende : le légendaire médiéval chrétien, avec ses saints et ses miracles, fournit au moins deux images à Hugo, dans la prose philosophique « Les Fleurs » : au sujet de la prostituée qui

---

<sup>44</sup> *LSI*, XIV, 2, Massin X, p. 653.

<sup>45</sup> « *PS* », Massin XII, p. 476.

<sup>46</sup> « Les Fleurs », 9, Massin XII, p. 94. C'est moi qui souligne.

<sup>47</sup> Sur la métaphore de la Jungfrau, voir le chapitre 6 p. 309. Sur le déplacement métaphorique du Promontoire du songe, voir le chapitre 13 p. 775-776.

accède à la sublimité de l'amour par l'intermédiaire d'un dessin de fleurs, il écrit que « le miracle des roses se fait pour Goton<sup>48</sup> » ; plus loin, il affirme « la divinité de la misère » :

Là où il y a un misérable, la survenue auguste d'un dieu est toujours possible. Les transfigurations sont voisines des ensevelissements. Dans toute infortune il y a le calvaire. Une reine de légendes, prise de miséricorde pour un lépreux, le mit dans son lit ; le mari entra l'épée haute, furieux de l'adultère, arracha le drap, et, dans ce lit, là où le mari croyait trouver un homme, là où la femme avait mis un lépreux, tous deux virent le corps sanglant et radieux de Jésus-Christ<sup>49</sup>.

Ce dernier exemple est particulier par sa forme : on retrouve le détachement, le non-tissage du lien métaphorique que nous avons déjà plusieurs fois observé entre le propos littéral et le discours métaphorisé, aphorisme, citation, ici anecdote. L'anecdote, toutefois, est bien métaphorisée dans la mesure où elle illustre un énoncé qui, lui, est une métaphore : « dans toute infortune il y a le calvaire », métaphore pour dire que *tout infortuné a un caractère sacré*. L'anecdote présente un cas légendaire qui réalise à peu près littéralement l'énoncé métaphorique (un infortuné lépreux dans lequel se cachait le crucifié du calvaire), et ainsi placée dans la dépendance d'une métaphore, elle reçoit un caractère métaphorique, elle est lue comme allégorique de cette vérité sur l'infortune que Hugo énonce. La métaphore, une fois de plus, est une porte ouverte sur l'infinie variété divertissante du monde, de ses récits et de ses fables.

Un certain nombre de ces métaphores valent essentiellement comme des réussites esthétiques, des tours d'ingéniosité. Lorsqu'une figure ou un épisode historique est investi d'une signification abstraite, ou rapproché d'un objet qui n'est pas du même ordre, c'est souvent pour la surprise et le bonheur de la convergence précise, et la beauté de la transformation (ainsi du vers Phryné, de l'art monté sur la science comme Alexandre sur l'éléphant, du déluge de l'esprit) ; le caractère historique du comparant n'a pas d'autre importance, et si le comparant était renvoyé à un anonymat générique (*une courtisane séduisant ses juges, un conquérant sur éléphant, un déluge, anonymes*), seul le brillant de l'effet diminuerait. Ce maniement artiste de l'image historique peut s'accrocher à des surdéterminations littérales (le miracle des roses entre dans une variation métaphorique à motif floral qui est déterminée par les fleurs littérales du texte<sup>50</sup> ; d'ailleurs il n'y a pas grande analogie entre ce miracle et ce qui arrive aux prostituées à part les fleurs et l'idée même de miracle : c'est la désignation *miracle*

---

<sup>48</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77. Le miracle des roses est attribué à plusieurs saintes ou bienheureuses, la reine Élisabeth de Hongrie (1207-1231), la reine Élisabeth du Portugal (1271-1336) ou encore Roseline de Ville-neuve (1263-1329) : la sainte femme porte des aumônes à ses pauvres contre la volonté de son mari ou de son père ; elle le rencontre sur son chemin, qui lui demande ce qu'elle tient là caché sous son manteau, elle répond qu'il n'y a là que des roses, et quand elle ouvre son manteau, on ne voit en effet que des fleurs.

<sup>49</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 86.

<sup>50</sup> Voir le chapitre 6 p. 326 et 329-330.

*des roses* qui compte ici, plus que ce qu'elle désigne, et la métaphore a donc le caractère d'un jeu de mots) ou aller jusqu'à des accouplements métaphoriques saisissants : ainsi, dans *Les Misérables*, la figure de Brennus est fusionnée avec celle de l'archange au glaive, pour dire le mystère de la différence et du passage entre une insurrection réprimée et une révolution triomphante : « Aussi sont-ce là des luttes d'un contre cent, qui finissent toujours par l'écrasement des barricades. À moins que la Révolution, surgissant brusquement, ne vienne jeter dans la balance son flamboyant glaive d'archange<sup>51</sup> ». Et nous avons déjà étudié ailleurs le couplage *Annibal + mort-vivant* au chapitre IV, VII, 4 des *Misérables*, figure du passé qui essaye vainement de reconquérir l'homme<sup>52</sup>. Dans la métaphore de la Jungfrau, l'élément traditionnel est seulement une façon astucieuse d'aller chercher un double comparant, fait lui-même d'un comparant greffé sur un comparé (la montagne vue comme vierge), un motif *naturel* (et non historique) déjà poétiquement élaboré par les générations antérieures : on peut dire seulement que Hugo va capter l'expérience poétique humaine déposée dans les noms propres.

Mais dans les autres exemples, la métaphore est bien un moyen de faire penser la tradition et de penser l'histoire ; de dire quelque chose non seulement du comparé, mais *aussi* du comparant, en les mettant en relation par la figure. En convoquant à titre symbolique l'anecdote légendaire du lépreux transfiguré en Christ, Hugo dégage sa signification philosophique, il extrait la pensée d'un thème de la culture chrétienne qui remonte au Nouveau Testament<sup>53</sup> ; « la divinité de la misère », ce n'est pas lui seul qui l'affirme, et l'épisode de légende dorée, proposé à des adversaires idéologiques chrétiens, a une pertinence et une force argumentative certaine (*rappelez-vous ce que vous croyez*). Mais le plus souvent, la métaphore met au jour, dans les faits historiques qu'elle rapproche, une tendance ou un schème récurrent de l'histoire humaine telle que Hugo la conçoit, – orientée par l'affrontement du progrès peu à peu triomphant contre un passé d'oppression qui résiste obstinément. Dans un

---

<sup>51</sup> *LM*, V, 1, 12, Massin XI, p. 846. Brennus est un chef gaulois du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. qui prit une partie de Rome, assiégea le Capitole et contraignit les Romains à lui payer une rançon. Tite-Live raconte au livre V (chapitre 48) de son *Histoire romaine* que les Gaulois employaient à la pesée de cette rançon des poids truqués, ce dont les Romains se plainquirent ; alors Brennus, pour leur rappeler leur sujétion, jeta encore son épée dans sa balance en criant : *Vae victis !* (« Malheur aux vaincus ! »). Sur l'origine de l'archange au glaive, voir p. 860 la n. 132 du présent chapitre.

<sup>52</sup> Voir le chapitre 10 p. 613.

<sup>53</sup> « Allez loin de moi, maudits, dans le feu éternel qui a été préparé pour le diable et ses anges. Car j'ai eu faim et vous ne m'avez pas donné à manger, j'ai eu soif et vous ne m'avez pas donné à boire, j'étais un étranger et vous ne m'avez pas accueilli, nu et vous ne m'avez pas vêtu, malade et prisonnier et vous ne m'avez pas visité. » Alors ceux-ci lui demanderont à leur tour : « Seigneur, quand nous est-il arrivé de te voir affamé, étranger ou nu, malade ou prisonnier, et de ne te point secourir ? » Alors il leur répondra : « En vérité je vous le dis, dans la mesure où vous ne l'avez pas fait à l'un de ces plus petits, à moi non plus vous ne l'avez pas fait » (évangile de Matthieu, 25, 41).

passage du manuscrit de *Napoléon le Petit*, resté inédit, le retour inéluctable de la tribune parlementaire suscite cette métaphore appuyée sur une comparaison :

Alors l'auditoire immense, tous les peuples, et ce qui est plus que tous les peuples, tous les hommes, se pressera de nouveau au pied de l'estrade auguste. On verra sur cette estrade une figure lumineuse, le Génie de la France, qui s'appelle aussi le Progrès, et qui, calme, souriant, étranger aux vengeances et aux représailles, ne regardant pas même cette chose hideuse qui restera du despote, un cadavre ou une mémoire, étendra le bras, et comme ce frère Luis de León qui, sortant des cachots de l'Inquisition, continuait après dix ans sa leçon à l'endroit précis où l'alguazil du saint office l'avait interrompue, reprendra la parole en ces termes : je disais donc...<sup>54</sup>

L'image est bien vue, amusante, mais surtout le rapprochement a du sens : la mésaventure de Luis de León, moine espagnol du XVI<sup>e</sup> siècle emprisonné pendant cinq ans par l'Inquisition à cause de son intérêt pour la Bible hébraïque, est une forme typique prise à cette époque par l'oppression du passé, obscurantisme contre curiosité insoumise de l'intelligence ; au XIX<sup>e</sup> siècle, cette même oppression s'exprime dans le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. L'histoire enseigne la persistance de la tendance réactionnaire mais aussi la victoire irrésistible du progrès : l'exemple de Luis de León porte à l'espoir. Et si on le médite un peu, cet exemple montre ce qui rend inévitable le triomphe du progrès : une leçon, c'est un enchaînement d'idées qui peut être poursuivi après une suspension de cinq minutes comme de cinq années, sur lequel les événements matériels ne peuvent rien ; le progrès, ce sont les vérités de l'esprit humain pénétrant le réel avec cette force irrésistible qui est celle de la logique. La métaphore de la campagne de Russie dans « *Promontorium Somnii* » (« Chacun fait sa campagne de Russie. Il y a toujours un Rostopchine inattendu. Moscou brûlera, mon pauvre garçon. N'importe. On va en avant<sup>55</sup> ») condense et suggère une réflexion sur l'exemple historique ; elle dégage la signification philosophique, en l'occurrence anthropologique, de l'événement illustre, elle l'arrache à sa singularité pour l'affilier à une tendance humaine (la chimère) qui est aussi un moteur historique. La métaphore tend ici vers l'antonomase (*faire sa campagne de Russie, un Rostopchine*), comme sont des antonomases d'autres métaphores<sup>56</sup> qui trouvent dans les faits et les hommes des généralités réincarnables : par exemple, quand Hugo explique au chapitre II, VII, 7 des *Misérables* que « l'histoire et la philosophie ont d'éternels devoirs qui sont en même temps des devoirs simples : combattre Caïphe évêque, Dracon juge, Trimalcion législateur, Tibère empereur<sup>57</sup> ». Ces antonomases qui disent le

---

<sup>54</sup> *N le P*, [fin inédite du livre V], Massin VIII, p. 492.

<sup>55</sup> « *PS* », Massin XII, p. 476.

<sup>56</sup> Nous considérons l'antonomase comme une variété de la métaphore : voir l'introduction p. 22-23.

<sup>57</sup> *LM*, II, VII, 7, Massin XI, p. 395.

retour du mal abondent, on le sait, dans les *Châtiments*, la plupart d'entre elles pour désigner Napoléon III, les autres pour désigner ses complices. Aux noms propres d'assassins récents (« Vive Poulmann César et Soufflard empereur<sup>58</sup> ») se mêlent des noms d'assassins historiques (Schinderhannes, Cartouche, Mandrin) mais surtout des noms de tyrans célèbres, Néron, Tibère, Sylla ; ces noms fonctionnent souvent comme des coordonnées ou des ingrédients<sup>59</sup> qu'il faut combiner pour donner une idée juste du personnage qu'on décrit : Napoléon III est « Cartouche Sylla<sup>60</sup> » (mélange d'un vulgaire assassin et d'un illustre dictateur, pour ôter toute grandeur à l'horreur) ou encore « Tibère-Ezzelin<sup>61</sup> » (deux tyrans pour le prix d'un). Ces images – on ne saurait toutes les inventorier ici – sont certes dans le recueil un procédé facile et surexploité de caricature et d'injure. Mais elles suggèrent et provoquent en même temps une certaine angoisse, celle d'un perpétuel retour des mêmes atrocités ; une angoisse que Hugo a mise en vers au livre VI des *Contemplations* : « Crime ! enfer ! quel zénith effrayant que le nôtre, / Où les douze Césars toujours l'un après l'autre / Reviennent, noirs soleils errants ! / L'homme, au-dessus de lui, du fond des maux sans borne, / Voit éternellement tourner dans son ciel morne / Ce zodiaque de tyrans<sup>62</sup> ». L'histoire est-elle vouée à se répéter ? C'est une crainte que certaines réflexions en prose laissent également percer : l'idée d'une réincarnation du mal, que suggèrent les antonomases citées plus haut, est pratiquement formulée comme telle dans un passage de *William Shakespeare* qui appelle les esprits à ne pas relâcher leur activité civilisatrice :

Il reste autour de nous une quantité suffisante d'esclavage, de sophisme, de guerre et de mort pour que l'esprit de civilisation ne se dessaisisse d'aucune de ses forces. Tout le droit divin ne s'est pas dissipé. Ce qui a été Ferdinand VII en Espagne, Ferdinand II à Naples, Georges IV en Angleterre, Nicolas en Russie, cela flotte encore. Un reste de spectres plane. Des inspirations descendent de cette nuée fatale sur des porte-couronnes qui méditent accoudés sinistrement<sup>63</sup>.

En fait, la répétition des horreurs de l'histoire est une possibilité mais n'est pas une fatalité ; la craindre est une attitude de prudence qui doit permettre de l'éviter. Les antonomases du crime et du despotisme ne sont pas les seules, les tendances positives de l'humanité peuvent être réactivées elles aussi pour produire l'histoire : nous avons vu plus haut que dans « Plein ciel », la disposition généreuse et audacieuse des Gama et des Colomb laissait espérer « Un

---

<sup>58</sup> *Ch*, « *Nox* », II, Massin VIII, p. 574.

<sup>59</sup> Sur cette gestion des motifs métaphoriques comme des ingrédients, voir le chapitre 5 p. 241 sqq.

<sup>60</sup> *Ch*, I, 8, III, Massin VIII, p. 598.

<sup>61</sup> *Ch*, VI, 8, Massin VIII, p. 719.

<sup>62</sup> *LC*, VI, 16, III, Massin IX, p. 343.

<sup>63</sup> *WS*, II, VI, 4, Massin XII, p. 286.

Christophe Colomb de l'ombre, quelque jour, / Un Gama du cap de l'abîme », un explorateur des espaces célestes, c'est-à-dire un contributeur du progrès. En outre, l'histoire peut échapper à la répétition de l'identique puisqu'à côté des antonomases simples existent les antonomases combinées : Cartouche-Sylla, Tibère-Ezzelin, certes, mais aussi, dans *Les Misérables* : « Paris combine dans un type inouï, qui a vécu et que nous avons coudoyé, la nudité grecque, l'ulcère hébraïque et le quolibet gascon. Il mêle Diogène, Job et Paillasse, habille un spectre de vieux numéros du *Constitutionnel*, et fait Chodruc Duclos<sup>64</sup> ». Quand Hugo écrit dans « Les Fleurs », au sujet de la sublimation des bas-fonds par l'amour, qu'un « vague hôtel de Rambouillet se superpose à la farouche silhouette de la Salpêtrière<sup>65</sup> », il donne à espérer dans l'avenir la pénétration de ces bas-fonds par la culture de l'esprit (la poésie), puisqu'il y a là des âmes susceptibles de cette culture.

La littérature est un autre secteur de la tradition humaine qui fournit à Hugo des métaphores pour penser le réel : après les faits censément authentiques conservés par la mémoire historique, les inventions délibérées de l'imagination humaine. Ici à nouveau, les références métaphorisées sont extrêmement classiques : des lieux communs culturels, et parfois presque des proverbes. Il peut s'agir par exemple d'une allégorie célèbre devenue adage depuis l'Antiquité. L'aphorisme attribué à Démocrite, « la vérité est au fond du puits » (c'est-à-dire qu'elle nous est cachée, que nous ne savons rien), apparaît à trois reprises dans notre corpus. Dans « Splendeurs », à propos de Riancey qui « tient la vérité renfermée en son puits<sup>66</sup> » : Hugo prolonge l'histoire infime racontée par l'image, en propose un nouvel épisode ou une variante, pour supporter une signification différente mais apparentée au sens premier ; d'une allégorie féconde en représentations graphiques, il tire une caricature. Dans « À Juvénal », le même souvenir littéraire n'est pas pleinement utilisé : il fournit seulement sa personnification de la vérité à un discours ironique du poète (« Et la Vérité, maître, aurait, dans son vieux puits, / Cette prétention rare d'être éternelle<sup>67</sup> ! ») sans que rien soit fait du motif du puits. En revanche, dans *Les Misérables*, l'aphorisme de Démocrite est réinterprété avec profondeur : le narrateur dit de Marius, pauvre et rêveur, qu'« il croyait être et il était peut-être en effet arrivé au vrai de la vie et de la philosophie humaine, et il avait fini par ne

---

<sup>64</sup> *LM*, III, I, 10, Massin XI, p. 441.

<sup>65</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

<sup>66</sup> *Ch*, III, 8, v, Massin VIII, p. 642.

<sup>67</sup> *Ch*, VI, 13, IV, Massin VIII, p. 730.

plus guère regarder que le ciel, seule chose que la vérité puisse voir du fond de son puits<sup>68</sup> ». Marius regarde le ciel au sens d'abord cosmique du terme, « l'espace sans fond, les lueurs sans nom, l'abîme, l'ombre, le mystère », indiquaient les lignes précédentes : le lien avec l'allégorie traditionnelle se fait astucieusement grâce au partage de ce trait *littéral*, *regarder le ciel*, et en même temps à bien des égards Marius est métaphoriquement *au fond du puits* (il est pauvre et solitaire) ; l'allégorie reçoit une interprétation *nouvelle* (impossible sans la justification de l'interprétation originelle, mais fondée sur un trait qui ne prenait pas sens dans l'interprétation originelle : on ne se préoccupait pas de ce que voyait la vérité mais de sa visibilité à elle), une interprétation plaisamment *bancale*, puisque le trait devenu fondamental garde sa littéralité au milieu du décodage analogique (*une femme cachée au fond d'un puits regarde seulement le ciel* → *le vrai est de regarder le ciel*)<sup>69</sup>. Du même ordre que ces réécritures d'une allégorie (c'est-à-dire d'une métaphore) sont les réécritures des fables de La Fontaine, assez fréquentes. Dans « Écrit en 1846 », le poète raconte sa découverte du mal et déclare : « J'ai vu le loup mangeant l'agneau, dire : Il m'a nui<sup>70</sup> ! ». Dans *William Shakespeare*, énumérant des faits consternants de la bêtise humaine, il note : « les grenouilles, mises en goût par la grue, demandent un héron ; la Grèce, après Othon, reveut un roi ; le Mexique, après Iturbide, reveut un empereur<sup>71</sup> » – l'histoire d'origine est ici un peu modifiée, ou prolongée, avec l'humour horrible de l'expression « mises en goût » appliquée aux batraciens dévorés. À la fin de la prose philosophique « La Question sociale », au sujet des prétentions despotiques modernes, Hugo écrit encore :

Tous ces gouvernements ne demandent à ceux qu'ils rendent heureux qu'une petite concession, la servitude. Vous serez logés, nourris, chauffés, lavés, abreuvés, etc. ; seulement on verra la marque du collier. Oh ! où y a-t-il des loups et des bois !  
Je demande à avoir faim en liberté<sup>72</sup>.

Dans ces trois exemples, Hugo est fidèle à la signification précise de la fable qu'il métaphorise (« Le Loup et l'Agneau », « Les Grenouilles qui demandent un roi », « Le Loup et le Chien »), c'est-à-dire, à chaque fois, à une vision lucide et pessimiste des rapports humains et du politique. Même fidélité à la signification originelle, mais avec une *application précisée*, dans les deux métaphorisations de la fable de Perrette et son pot au lait : la première, simple-

<sup>68</sup> *LM*, III, v, 5, Massin XI, p. 512-513.

<sup>69</sup> Voir encore la belle utilisation de l'aphorisme de Démocrite dans *L'Homme qui rit* (1869), au sujet de Gwynplaine intolérable aux aristocrates anglais : « Il arrivait tout mouillé de l'eau du puits Vérité. Il avait la fétidité de l'abîme. Il répugnait à ces princes, parfumés de mensonges » (II, IX, 2, Massin XIV, p. 366).

<sup>70</sup> *LC*, V, 3, IV, Massin IX, p. 253.

<sup>71</sup> *WS*, III, I, 2, Massin XII, p. 298.

<sup>72</sup> « La Question sociale », Massin XII, p. 1079.

ment satirique, dans *Les Misérables* : « quelle pépinière d'aspirations qu'un séminaire ! Que d'enfants de chœur rougissants, que de jeunes abbés ont sur la tête le pot au lait de Perrette<sup>73</sup> ! », la deuxième, de portée plus générale, dans la prose philosophique qui traite du rêve, « *Promontorium Somnii* » :

Rien n'est comparable à l'aplomb de l'illusion. Toutes ces vaines ombres humaines, eux, vous et moi, nous tous, tout cela chemine, chaque fantôme portant son ambition en équilibre sur son front. César reconstruisant la royauté à Rome, Napoléon échafaudant le système continental, Alexandre de Russie combinant la Sainte-Alliance, ce sont des Perrettes qui ont sur la tête leur pot au lait, le trône du monde. L'histoire en ramasse les morceaux cassés, ici au pied de la statue de Pompée, là à Sainte-Hélène, là à Taganrog<sup>74</sup>.

Toutes ces métaphores lafontainiennes ont, même au milieu des réflexions philosophiques les plus tristes, au moins l'enjouement du clin d'œil culturel, aiguisé par le plus ou moins grand implicite du renvoi (cf. plus loin l'allusivité des métaphores mythiques) ; mais ici l'humour est décuplé par l'écriture de la métaphore, par les interactions que la syntaxe propose entre comparant et comparé. Déjà dans la citation des *Misérables*, en mettant les abbés littéraux dans la posture très précise, réaliste et prosaïque de Perrette, Hugo suscitait une vision plaisamment incongrue ; dans le passage de « *Promontorium Somnii* », le comique vient du décalage burlesque dans les attributions (« Napoléon..., Alexandre de Russie..., ce sont des Perrettes » et « leur pot au lait, le trône du monde ») et de l'art de la progression métaphorique<sup>75</sup> : d'abord une interaction *in absentia*, une expression verbale du comparant appliquée à un objet du comparé (« portant son ambition en équilibre sur son front ») pour n'esquisser encore de l'image qu'une posture, puis des interactions *in praesentia* qui explicitent la référence, et enfin une image plaisamment déduite des précédentes (« l'histoire en ramasse les morceaux cassés »), qui intègre le dénouement de la fable à la métaphore et la conclut sur une dernière représentation burlesque. Le plaisir de l'image est toujours particulièrement en vue, et souvent très soigné par la mise en œuvre stylistique, quand Hugo métaphorise un souvenir de la tradition humaine. Citons encore une dernière métaphore lafontainienne dans laquelle le comparant se déforme en vision fantastique : dans « Quel horizon on voit du haut de la barricade », Enjolras déclare qu'au vingtième siècle heureux « on n'aura plus à craindre [...] un combat de deux religions se rencontrant de front, comme deux boucs de l'ombre, sur le pont de l'infini<sup>76</sup> ». Ici encore, Hugo est fidèle à la signification de la fable (« Les Deux

---

<sup>73</sup> *LM*, I, I, 12, Massin XI, p. 87.

<sup>74</sup> « *PS* », Massin XII, p. 476.

<sup>75</sup> Voir à ce sujet le chapitre 6 p. 303 sqq.

<sup>76</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 835.

Chèvres ») tout en lui donnant une application précisée, et quelque peu déplacée par rapport à l'objet que faisait envisager la fable : non plus des rivalités de Grands dans la société civile ou la géopolitique, mais le conflit des religions instituées, regrettable pour elles sans doute, mais surtout effrayant pour le penseur comme l'une des grandes formes du mal dans l'histoire (par son absurdité, ses cruautés, etc.) ; d'où le merveilleux noir de la métaphore interne (« deux boucs *de l'ombre* ») et l'épouvante fabuleuse investie dans un motif architectural tiré de l'hypotexte (« le pont *de l'infini* »).

Mais Hugo ne se contente pas de reprendre dans ses métaphores des allégories de la tradition littéraire ; il trouve divers moyens de faire penser les souvenirs lettrés les plus variés. On s'amuse par exemple de voir Perrault fournir ici et là une métaphore. À deux ou trois reprises, les fictions extravagantes de la Mère l'Oie servent à moquer une exagération puérile : nous avons cité au chapitre 10 le passage de *Napoléon le Petit* sur la propagande anti-républicaine de Louis Bonaparte (« on a exhumé les épouvantes de la Mère l'Oie, et plus d'un enfant, en lisant le journal, aurait pu reconnaître l'ogre du bonhomme Perrault déguisé en socialiste<sup>77</sup> ») ; dans « Le Tyran », le discours sarcastique où intervient la métaphore est lui-même miné par l'ironie du scripteur hugolien : « Conte Barbe-bleue à d'autres<sup>78</sup> », disent en souriant ceux qui ne croient pas à l'existence des tyrans. Mais les fictions de Perrault peuvent aussi être mobilisées comme porteuses d'une certaine vérité : « Être bas situé n'ôte rien à la hardiesse du songe. Peau d'âne veut une robe de soleil<sup>79</sup> », écrit Hugo dans « *Promontorium Somnii* ». À côté des auteurs des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles français, Dante, Shakespeare ou Milton, les grands drapeaux du romantisme, fournissent d'importantes métaphores : nous avons étudié au chapitre 12 (p. 747-750) l'image des sorcières de *Macbeth* dans « Les Fleurs » ; au chapitre 11, certaines des métaphores épiques venaient de Dante et de Milton ; ici même, nous serons amené à examiner encore d'autres images dantesques.

Pour métaphoriser la fiction littéraire comme pour métaphoriser l'histoire, l'antonomase est une solution facile et courante ; au-delà des contours stylistiques précis de l'antonomase, Hugo prend souvent les personnages de la littérature pour symboles d'une catégorie morale ou sociale, selon une logique très classique du type, sur laquelle il a lui-même fourni sa propre réflexion dans *William Shakespeare*<sup>80</sup>. L'antonomase peut servir de matière à une caricature

---

<sup>77</sup> *N le P*, IV, 4, Massin VIII, p. 480. Voir le chapitre 10 p. 593.

<sup>78</sup> « Le Tyran », Massin XII, p. 436.

<sup>79</sup> « *PS* », Massin XII, p. 477.

<sup>80</sup> Au chapitre II, II, 2. On peut retenir de cette réflexion deux grands axes : 1) le type est une condensation, une concentration de ce qui existe dans l'humanité réelle (« Un type ne reproduit aucun homme en particulier ; il ne

agressive (comme les noms de despotes dans *Châtiments*) : dans « *Melancholia* », le poète dit de l'homme qui s'est enrichi grâce à la défaite française de 1815 : « pour la manger, et la tordre, et la boire, / Ce Shaylock, avec le sabre de Blucher, / A coupé sur la France une livre de chair<sup>81</sup> ». Ou bien les personnages de la tradition servent à décrire les personnages romanesques de Hugo, avec un plaisir évident de l'antithèse : en Marius jaloux « frémissait confusément le Bartholo qui est dans Chérubin<sup>82</sup> », la rupture entre Marius et son grand-père est inévitable car « la gaieté de Géronte choque et exaspère la mélancolie de Werther<sup>83</sup> », Enjolras apprend aux grisettes « à ne pas confondre avec le chérubin galant de Beaumarchais le formidable chérubin d'Ézéchiél<sup>84</sup> ». Ce qui importe, dans ces passages de portée philosophique inégale et parfois modeste, c'est la tendance récurrente à penser l'homme à travers ces figures léguées par les artistes du passé : la pensée hugolienne mobilise la tradition littéraire comme un langage quasi conceptuel. Ce langage est utilisable hors du périmètre des personnages hugoliens, pour formuler des idées abstraites : nous avons déjà cité cet aphorisme des « Fleurs », « Clio n'est pas Araminthe<sup>85</sup> », par lequel Hugo affirme que la philosophie doit être sans pruderie.

Ces métaphores qui convertissent en symboles les événements et les personnages historiques et littéraires montrent que l'histoire et la littérature sont déjà, en un certain sens, un réservoir *mythique* pour Hugo. Pierre Albouy notait déjà que les personnages historiques deviennent souvent chez Hugo des incarnations d'une idée, et cette tendance était pour lui symptomatique d'une pensée mythique<sup>86</sup>. Des incarnations d'abstractions ou de forces naturelles, c'est bien ce que sont pour la plupart les divinités des mythologies antiques ; la

---

se superpose exactement à aucun individu ; il résume et concentre sous une forme humaine toute une famille de caractères et d'esprits. Un type n'abrège pas ; il condense. Il n'est pas un, il est tous » (Massin XII, p. 244), ce que Hugo explique encore au moyen de deux images, celle du pilage au mortier et celle du fruit différent de la feuille, que nous avons étudiées respectivement au chapitre 5 p. 254 et au chapitre 7 p. 398) et 2) le type a une vie particulière, c'est une idée, mais incarnée au plus haut degré (« Car, et ceci est le prodige, le type vit. S'il n'était qu'une abstraction, les hommes ne le reconnaîtraient pas, et laisseraient cette ombre passer son chemin. [...] une idée qui est nerf, muscle et chair, et qui a un cœur pour aimer, des entrailles pour souffrir et des yeux pour pleurer, et des dents pour dévorer ou rire, *une conception psychique qui a le relief du fait*, et qui, si elle saigne, saigne du vrai sang, voilà le type », Massin XII, p. 245 ; je souligne).

<sup>81</sup> *LC*, III, 2, Massin IX, p. 154.

<sup>82</sup> *LM*, III, VI, 8, Massin XI, p. 527.

<sup>83</sup> *LM*, III, III, 6, Massin XI, p. 473.

<sup>84</sup> *LM*, III, IV, 1, Massin XI, p. 483.

<sup>85</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82. Déjà étudié au chapitre 6 p. 301.

<sup>86</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, « Deuxième partie : La mythologie de l'humanité », chapitre 1 « Homo ou l'Ange et la Bête », p. 183-186.

métaphore hugolienne étend ce statut aux personnages de toute la tradition humaine, et produit ainsi ce qu'on pourrait appeler un effet de « légende des siècles », en configurant cette tradition comme réservoir de symboles. Révélatrice, à cet égard, est la façon dont Hugo mêle les figures historiques ou littéraires avec les figures strictement mythiques dans ces métaphores. Dans le passage de « Plein ciel » cité plus haut, le poète envisage « un Christophe Colomb de l'ombre, quelque jour, / Un Gama du cap de l'abîme, / Un Jason de l'azur, depuis longtemps parti ». Et Tholomyès, dont les divagations bouffonnes portent l'empreinte de la manière de penser hugolienne, propose cette articulation de personnages réels et fictifs :

Savez-vous ce que c'était qu'Aspasie, mesdames ? Quoiqu'elle vécût dans un temps où les femmes n'avaient pas encore d'âme, c'était une âme ; une âme d'une nuance rose et pourpre, plus embrasée que le feu, plus fraîche que l'aurore. Aspasie était une créature en qui se touchaient les deux extrêmes de la femme ; c'était la prostituée déesse. Socrate, plus Manon Lescaut. Aspasie fut créée pour le cas où il faudrait une catin à Prométhée<sup>87</sup>.

Aspasie n'est plus seulement une existence mais une essence (« ce que c'était qu'Aspasie »), elle devient symbole, et cette transformation mobilise, comme des ingrédients ou des coordonnées, d'autres symboles du grand réservoir humain : une figure historique accouplée à une fiction littéraire, « Socrate plus Manon Lescaut » ; et la création symbolique nouvelle peut être mise avec audace sur le même plan qu'un mythe des mieux entérinés : Aspasie devient une parèdre de Prométhée, étroitement définie par rapport à lui dans le système, la grande structure philosophique en laquelle s'ordonne le foisonnement de la tradition humaine.

### **La métaphorisation des mythes : formes et usages**

Pierre Albouy, dans *La Création mythologique chez Victor Hugo*, a seulement survolé certains aspects de la réécriture hugolienne des mythes grecs : les aspects qui relevaient le moins de ce qu'il appelle la « création mythologique » (c'est-à-dire l'invention de fictions nouvelles) ont logiquement été moins étudiés par lui. Dans le chapitre 2 (« Victor Hugo et la Grèce antique ») de sa première partie (« Hugo et les mythologies »), il ne fait que mentionner les *reprises* de mythe les plus notables (*reprise de mythe* s'opposant ici à l'invention de mythes nouveaux), et il n'étudie pas la reprise *métaphorique* des mythes en tant que telle. C'est pourtant une modalité passionnante de la création mythologique hugolienne, entendue en un sens élargi, et c'est cette modalité que nous étudierons ici : enrôlement du mythe au

---

<sup>87</sup> LM, I, III, 8, Massin XI, p. 148.

service de la pensée, mais aussi création de formes et d'effets esthétiques qui poétisent l'écriture de la pensée<sup>88</sup>.

### a) Le mythe anonyme

Le premier critère dont on peut se saisir pour ordonner cette foisonnante création de formes est le degré d'explicitation du mythe réécrit. Si la plupart du temps Hugo identifie nommément l'histoire fabuleuse qu'il métaphorise (presque toujours en écrivant le nom des personnages de l'histoire), il y a dans notre corpus quelques cas de métaphores mythiques anonymes, inavouées. Ce sont souvent des métaphores rapides – par là très allusives – de la prose philosophique. Un même paragraphe d'« Utilité du Beau », qui affirme l'unité indissociable du fond et de la forme, contient deux images mythiques implicites. « Il n'y a ni fond ni forme, écrit Hugo. Il y a, et c'est là tout, le puissant jaillissement de la pensée apportant l'expression avec elle, le jet du bloc complet, bronze par la fournaise, statue par le moule, l'éruption immédiate et souveraine de l'idée armée du style<sup>89</sup> ». Ces derniers mots greffent sur l'image de la statue le souvenir probable de la naissance d'Athéna, sortie toute armée de la tête de Zeus. Un peu plus loin, Hugo ajoute encore : « L'idée, c'est le style ; le style, c'est l'idée. Essayez d'arracher le mot, c'est la pensée que vous emportez. L'expression sur la pensée est ce qu'il faut qu'elle soit, vêtement de lumière à ce corps d'esprit<sup>90</sup> ». Ici le motif du vêtement, juste après la métaphore *arracher le mot, emporter la pensée*, fait immédiatement songer à la tunique empoisonnée d'Héraclès, offerte par Déjanire et imprégnée du sang de Nessos, qui s'attache obstinément à la chair du héros. Hugo semble ainsi retrouver dans ses métaphores, sans l'avoir spécialement cherché, des motifs précis de la fabulation la plus

---

<sup>88</sup> La métaphore à comparant mythique n'est pas propre à Hugo, c'est un stylème romantique. Dans les *Mémoires de deux jeunes mariées* de Balzac [1841], Louise écrit à Renée : « Le jour où ta compagnie m'était enlevée, je devenais ce qu'est une carmélite à nos yeux, une Danaïde moderne, qui, au lieu de chercher à remplir un tonneau sans fond, tire tous les jours, de je ne sais quel puits, un seau vide, espérant l'amener plein » (Paris, Gallimard, « Folio classique », 1981, p. 35). Et voici, dans *l'Histoire de la poésie* de Quinet (1857), ce que nous appellerons plus loin un morceau de bravoure : « Si, en effet, le Moyen Âge a été le berceau des croyances populaires et de la poésie instinctive, le siècle de Louis XIV nous en sépare irrévocablement. La France a goûté vers ce temps le fruit de l'arbre de la science du bien et du mal. Elle ne peut retourner en arrière dans son âge d'innocence. Austère, inexorable, l'époque de Louis XIV est comme l'ange à l'épée flamboyante, qui ferme sur nous les portes de cet Éden mystique. Toutes les fois que les peuples commencent à défaillir, et tournent avec regret la tête vers ce paradis perdu, le grand siècle se soulève de lui-même, et rend le retour impossible. Nul de nous ne rentrera dans l'Éden de la poésie et de la foi des ancêtres. Les portes ciselées par les archanges ont été closes avec fracas. En vain mille efforts se déchaîneront contre elles : la barrière élevée subsistera ; le genre humain n'aura point de transfuges » (cité par Claude Millet, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, 1997, p. 29). Nous verrons plus loin Hugo utiliser précisément ce motif mythique.

<sup>89</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

<sup>90</sup> « Utilité du Beau », Massin XII, p. 368.

immémoriale, – ce qui crée chez le lecteur un sentiment de vérité : vérité de ces motifs, qui disent quelque chose de l'expérience humaine, vérité de la pensée hugolienne, qui retrouve spontanément ces motifs.

On lit encore dans « Les Fleurs », au sujet du sentiment de l'idéal qui demeure inextinguible chez les prostituées : « Il faut contempler, il faut aspirer, il faut aimer [*il faut, c'est-à-dire la nature les y contraint*]. Au besoin le marbre donnera l'exemple. La statue devient plutôt femme que la femme ne devient statue<sup>91</sup> ». Hugo, pour marquer la plus grande opposition possible à l'idée qu'une femme puisse perdre ses facultés spirituelles, c'est-à-dire, dans le langage de l'image, *devenir statue*, affirme l'inverse de cette image-idée (logique de *l'a fortiori*) : « la statue devient plutôt femme ». Or, comme par hasard (mais en réalité grâce à un choix d'image stratégique), il tombe ainsi sur une affirmation qui a une certaine véridicité, un certain fondement (très fragile) que le lecteur cultivé identifie tout de suite : il existe bien dans la tradition une occurrence de statue devenue femme, – occurrence fabuleuse, mais c'est toujours quelque chose, – c'est Galatée, la statue sculptée par Pygmalion et animée sur sa prière par Vénus. Le mythe se prête ici à un usage argumentatif, dans un de ces aphorismes justificatifs dont nous avons étudié l'emploi chez Hugo : la métaphore permet un transfert de vérité du mythe vers l'idée défendue, – procédé audacieux, qui a la fragilité de l'argumentation analogique et celle de la vérité mythique. L'argument est d'autant plus fragile qu'en réalité, dans la tradition mythologique, il y a *aussi* des cas de femmes devenues statues (Niobé, ou Aglaure au chant II des *Métamorphoses* d'Ovide, etc.). En dépit de cette fragilité, le procédé a sur le lecteur une efficacité certaine (provisoire, sans doute) et l'extrême allusivité, l'anonymat du mythe, y contribue beaucoup : en lui laissant le soin d'identifier le mythe implicite, Hugo s'assure que le lecteur expérimentera un phénomène psychologique de *reconnaissance* (« *ah oui, en effet, si on pense à Galatée...* ») qui fera illusion, qui sera ressenti comme *reconnaissance du vrai*.

En étudiant les cas beaucoup plus nombreux où le mythe est nommé, d'une part nous retrouverons des images tout aussi rapides, et d'autre part nous trouverons des images beaucoup plus développées : ces deux groupes se distinguent nettement, avec très peu de cas intermédiaires.

---

<sup>91</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 80.

## b) Mentions rapides

Le plus souvent, la métaphore se contente d'une mention simple du mythe, qui n'entre pas dans les détails de la fiction, d'où une très grande brièveté. C'est par exemple, dans le poème « Insomnie » au livre III des *Contemplations*, ce vers qui décrit la tyrannie de l'inspiration sur le poète : « Et l'ange étreint Jacob, et l'âme tient le corps<sup>92</sup> ». Le combat de Jacob contre Dieu (traditionnellement représenté par un ange) est ici évoqué de façon minimaliste : cela tient en moins d'un hémistiche, et la différence est saisissante avec la métaphorisation du même mythe au chapitre V, VI, 4 des *Misérables* (voir *infra* p. 867-868). Hugo compte évidemment sur la culture de son lecteur pour une pleine intelligence de la référence. Il établit, sans prendre la peine de s'y arrêter, une jonction entre son idée et une fable consacrée par la tradition, qu'il est toujours bienvenu de faire revenir ; la jonction se veut bien vue, frappante par son ingéniosité ; l'écrivain en accroît le prestige en dédaignant de s'y appesantir ; la pertinence du rapprochement frappe d'autant plus qu'elle est laissée à l'appréciation, à la reconstitution du lecteur (même effet psychologique de reconnaissance que ci-dessus).

Parfois, mais pas toujours, la métaphore a du sérieux interprétatif : l'idée qu'elle associe au mythe peut passer sérieusement pour une interprétation allégorique du mythe. Avec, souvent, assez peu d'originalité : Hugo n'est pas le premier à voir dans le combat de Jacob la lutte de l'âme et du corps (voir p. 868 la part d'originalité hugolienne mais aussi le problème de cette lecture). De même, il souscrit à une interprétation traditionnelle du mythe d'Apollon Pythien quand il écrit dans *William Shakespeare*, à propos des grands poèmes archaïques et collectifs :

[ils] tirent de leur difformité même on ne sait quel air surnaturel. Le moi multiple que ces myriologies expriment en fait les polypes de la poésie, énormités diffuses et surprenantes. Les étranges soudures de l'ébauche antédiluvienne semblent visibles là comme dans l'ichthyosaurus ou le ptérodactyle. Tel de ces noirs chefs-d'œuvre à plusieurs têtes fait sur l'horizon de l'art la silhouette d'une hydre.

Le génie grec ne s'y trompe pas et les abhorre. Apollon Pythien les combattrait<sup>93</sup>.

La mise en œuvre de la métaphore maximise l'effet de miracle analogique. L'assimilation du « noir chef-d'œuvre » à un monstre reptilien est progressive ; elle est motivée par la *difformité* et par sa cause supposée, la *pluralité d'auteurs* ; elle ne vient qu'après d'autres motifs, paléontologiques, dont elle ne semble qu'un équivalent : rien ne laisse présager la rencontre

---

<sup>92</sup> *LC*, III, 20, Massin IX, p. 183.

<sup>93</sup> *WS*, I, II, 4, Massin XII, p. 190.

avec une autre assimilation qui a elle aussi sa motivation en elle-même, celle du génie grec à Apollon (stéréotype de l'art grec harmonieux, ordonné, lumineux, apollinien). Ainsi la simple phrase « Apollon Pythien les combattrait », au début d'un nouveau paragraphe après fermeture du paragraphe précédent sur le motif de l'hydre, éclate comme la révélation d'une convergence saisissante entre le mythe et l'idée. Mais la lecture du mythe n'a rien d'original : antagonisme entre l'ordre et le chaos, ici en art, l'ordre étant celui qu'impose le principe unificateur et organisateur d'un *moi*. Un peu plus originale peut-être est l'exploitation du double visage d'Athéna, dans *Les Misérables* : « C'est toujours à ses risques et périls que l'utopie se transforme en insurrection, et se fait de protestation philosophique protestation armée, et de Minerve Pallas<sup>94</sup> ». Athéna est à la fois déesse de la sagesse et déesse de la guerre : cet alliage a de quoi surprendre – et, du coup, exciter la réflexion interprétative<sup>95</sup>. Ici un phénomène politique précis et d'une grande actualité historique – la traduction de la critique sociale dans une action violente, qui définit l'insurrection mais aussi la Révolution – rend cet alliage étonnamment signifiant et pertinent. La métaphore communique alors à la fois un aperçu éclairant sur le mythe (elle pense *aussi* le comparant) et un aperçu éclairant sur l'objet historique décrit – cette prise d'armes de la pensée, d'abord suspecte, à laquelle la figure d'Athéna, traditionnellement positive et symbole d'une guerre raisonnable, confère naturalité et légitimité.

En revanche, la valeur interprétative est moins grande pour la métaphore des supplices infernaux qui décrit l'exigence inexorable de la conscience morale au chapitre V, VI, 4 des *Misérables*. Ce chapitre s'intitule « *Immortale jecur* », citation du chant VI de l'*Énéide* qui renvoie au supplice de Tityos, comme nous l'avons vu plus haut, et le corps du chapitre contient deux autres allusions aux châtements du Tartare :

avec la conscience on n'a jamais fini. [...] Elle est sans fond, étant Dieu. On jette dans ce puits le travail de toute sa vie, on y jette sa fortune, on y jette sa richesse, on y jette son succès, on y jette sa liberté ou sa patrie, on y jette son bien-être, on y jette son repos, on y jette sa joie. Encore ! encore ! encore ! Videz le vase ! penchez l'urne ! Il faut finir par y jeter son cœur.

Il y a quelque part dans la brume des vieux enfers un tonneau comme cela<sup>96</sup>.

---

<sup>94</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 861.

<sup>95</sup> Bien sûr, la sagesse et la guerre ne sont pas sans zone d'intersection : la stratégie, l'intelligence militaire, – grâce à ce cœur commun, Athéna a pu incarner une figure de la guerre réfléchie par opposition à un autre dieu, Arès, la violence et la furie des combats ; et peut-être par extension, une figure de la guerre positive, des vertus guerrières, d'où la protection traditionnelle qu'elle accorde aux héros ? Fénelon dans *Les Aventures de Télémaque* (1699) a fait de Minerve une personnification de la sagesse de Dieu : une sagesse mâle et toute-puissante, l'attribution guerrière de la déesse exprimant heureusement ces deux caractères. Avant Hugo, les révolutionnaires avaient-ils déjà pensé à Athéna comme figure de la philosophie armée ?

<sup>96</sup> *LM*, V, VI, 4, Massin XI, p. 952.

Ici comme plus haut, on est frappé par la façon dont Hugo arrive au mythe comme par hasard, en construisant une image motivée, sans qu'il soit d'abord question de convergence avec une fiction traditionnelle ; d'ailleurs le motif est initialement celui d'un puits et non d'un tonneau. L'image fait l'objet d'un développement progressif<sup>97</sup> : première notation métaphorique abstraite (« sans fond ») puis reformulation plus précise et concrète (« ce puits »), plus dramatique (l'accumulation des « on y jette »), plus descriptive et théâtrale (« Encore ! encore ! encore ! Videz le vase ! penchez l'urne ! ») ; et c'est à l'issue de cette solidification mythographique<sup>98</sup> que se fait la jonction avec un mythe traditionnel. L'écrivain semble ainsi *retrouver* le mythe : retrouver par sa seule méditation analogique un archétype tellement profond, tellement signifiant, qu'il s'est fixé dans un mythe illustre. On note aussi l'allusivité volontaire, le vague délibéré dans la mention de ce mythe (le nom des Danaïdes n'est pas prononcé), et en même temps l'évocation gratuitement visuelle (« dans la brume des vieux enfers ») : tout est fait pour donner au mythe une aura de mystère et de réalité fabuleuse. Deux lignes plus loin, Hugo ajoute : « Qui donc blâmerait Sisyphe et Jean Valjean de dire : c'est assez<sup>99</sup> ! » Ces supplices infernaux, parce qu'ils sont *éternels* et *éprouvants*, sont une image adéquate de l'épreuve perpétuelle imposée par un devoir héroïque ; pour autant, il ne saurait y avoir là une interprétation complète de ces mythes, – l'interprétation serait bancal, car on ne comprendrait pas pourquoi ces épreuves sont des *châtiments après la mort* s'ils représentaient l'exigence du devoir. Le sérieux interprétatif est à peu près nul dans « Les Fleurs » lorsque Hugo recourt au mythe de Clytie pour décrire la tendresse de la prostituée pour l'assassin : Clytie est une image adéquate de l'amour, parce qu'elle est amoureuse et parce qu'elle devient tournesol toujours tourné vers Hélios dont elle est éprise, mais *ce* mythe ne dit rien de plus de *cet* objet beaucoup plus précis, l'amour *d'une prostituée pour un assassin* ; si *ce* mythe est ici convoqué, c'est par surdétermination, parce que l'image du tournesol lui permet de compléter admirablement une variation métaphorique unifiée par le motif floral : « Le meurtrier, fleur pour la courtisane. La prostituée, Clytie de l'assassin soleil. L'œil de la damnée cherchant languissamment dans les myrtes le Satan<sup>100</sup> » (notons à nouveau l'extrême allusivité, qui requiert du lecteur un souvenir précis des *Métamorphoses* d'Ovide). Dans la même prose philosophique, on trouve une autre métaphore mythique qui, loin d'avoir une

---

<sup>97</sup> Voir sur cette notion le chapitre 6 p. 303 sqq.

<sup>98</sup> Voir sur ce phénomène le chapitre 12 p. 720-764.

<sup>99</sup> *LM*, V, vi, 4, Massin XI, p. 952.

<sup>100</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

quelconque valeur interprétative, est à la limite du sérieux. Hugo, pour formuler son refus de la prostitution, écrit : « Danaé étant donnée, peut-on faire un meilleur emploi de la pluie d'or ? oui, il n'y a qu'à supprimer Jupiter<sup>101</sup> ». En fait de motivation, on a ici une coïncidence à peu près littérale, mais très partielle : dans le mythe de Danaé comme dans la prostitution, il y a une relation sexuelle obtenue grâce à une « pluie d'or » ; mais par ailleurs la configuration du comparant et celle du comparé sont d'une telle différence (ce n'est pas *pour de l'or* que Danaé cède à Zeus, l'or n'est autre que Zeus lui-même, etc.) que le mythe ne peut constituer un miroir analogique adéquat de l'objet décrit. Cela n'empêche pas l'énoncé d'être une métaphore (le lecteur ne le reçoit pas au sens littéral, mais comme disant quelque chose de la prostitution, moyennant une certaine ressemblance) ; la jonction entre le mythe et l'idée est sans grand sérieux, mais elle est ingénieuse, audacieuse, burlesque, spirituelle.

Ce qui se perd progressivement à travers ces exemples, avec la valeur interprétative, c'est la profondeur de l'exploitation du mythe, qu'on peut quantifier comme l'étendue de la coïncidence analogique entre le comparé et le comparant mythique. Plus cette coïncidence est étroite, moins la métaphorisation du mythe est profonde. Cette profondeur est encore particulièrement faible (mais sans compromettre la valeur interprétative) dans les cas nombreux où la mention mythique rapide n'est que le signifiant *simple* d'un signifié tout aussi *simple*. Considérons par exemple ces deux phrases de « *Promontorium Somnii* », dans lesquelles Hugo explique que la prolongation illimitée de la vie sexuelle est un doux rêve : « Vénus à jamais, fait mauvais ménage avec la colonne vertébrale. Les méchantes ailes de Cupidon sont des faiseuses de culs-de-jatte ; voyez Henri Heine<sup>102</sup> ». Vénus et les ailes de Cupidon, sans autre entourage de fiction mythique, sont seulement des désignations métaphoriques de l'activité sexuelle. Un mythe en particulier subit chez Hugo cette *réduction* au symbole simple, qui est aussi, en l'occurrence, une *fixation*, la fixation d'une alliance signifiant / signifié récurrente : le sphinx devient la désignation métaphorique du mystère. « Du sphinx Esprit humain le mot sait le secret<sup>103</sup> », écrit Hugo dans « Suite », le poème I, 8 des *Contemplations*. Le personnage éponyme du « Satyre », dans la Première Série de *La Légende des siècles*, met en garde les dieux de l'Olympe : « Dieux, il est d'autres sphinx que le vieux sphinx de Thèbes<sup>104</sup> ». Et

---

<sup>101</sup> « Les Fleurs », 7, Massin XII, p. 87.

<sup>102</sup> « PS », Massin XII, p. 478.

<sup>103</sup> LC, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>104</sup> LS1, VIII (poème unique), IV, Massin X, p. 600.

dans *William Shakespeare*, Hugo déclare à propos des génies : « Ils contiennent de l'ignoré. Tous les reproches qu'on leur adresse pourraient être faits à des sphinx<sup>105</sup> ». Au passage, on note la variété de la langue métaphorique hugolienne, qui sait se passer de la syntaxe de l'identification. Une autre figure mythique est susceptible de se joindre au sphinx pour signifier la même idée : la figure d'Isis voilée, qui souvent symbolise une idée plus précise et complexe, le mystère de la nature, mais qui peut se réduire elle aussi à un symbole du mystère en général, comme on le voit dans ces deux phrases des « Fleurs » : « La prostitution est une Isis dont nul n'a levé le dernier voile. Il y a un sphinx dans cette morne odalisque de l'affreux sultan Tout-le-Monde<sup>106</sup> ». Évidemment, à la différence du sphinx, le motif d'Isis est aussi appelé ici par surdétermination littérale : la déesse est un être féminin comme la prostituée (coïncidence) et en même temps son attribut, le voile, s'oppose à la nudité de la prostituée (antithèse). L'image de l'odalisque, dans la deuxième phrase, permet (outre le comique acerbe de la métaphore *maxima* qui en découle, « l'affreux sultan Tout-le-Monde ») de mettre en valeur ce sème de nudité (elle éveille des souvenirs picturaux de nus féminins) et aussi d'épaissir un parfum d'orient, – d'orient syncrétique, où Isis et le sphinx ne sont pas déplacés. Du coup, à l'intersection des deux images antithétiques d'Isis voilée et de l'odalisque, naît une représentation paradoxale et terrifiante que les trois phrases suivantes, conclusion du court paragraphe, imposent à l'imagination du lecteur : « Tous entrouvrent sa robe ; personne son énigme. C'est la Toute-Nue masquée. Spectre terrible ». On voit donc que la réduction du mythe au symbole simple n'exclut pas forcément la mise en œuvre fantasmatique et fantasmagorique de la métaphore. Le sphinx synonyme du mystère peut très bien devenir vision – micro-vision, sans qu'on sorte du régime de la mention rapide – comme c'est le cas dans cette demi-strophe de « Pleurs dans la nuit » : « L'énigme aux yeux profonds nous regarde obstinée ; / Dans l'ombre nous voyons sur notre destinée / Les deux griffes du sphinx<sup>107</sup> ». Nous avons déjà rencontré deux autres micro-visions de ce genre, faisant fond sur un symbole mythique simple : dans « *Promontorium Somnii* », Melpomène et Thalie, masques aux yeux stellaires où apparaît la clarté surhumaine, parce qu'« il y a la tragédie rêve et il y a la comé-

---

<sup>105</sup> *WS*, I, II, 5, Massin XII, p. 192.

<sup>106</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 79.

<sup>107</sup> *LC*, VI, 6, XVI, Massin IX, p. 323.

die songe<sup>108</sup> » ; et dans « La Civilisation », le fil de feu qui serpente dans tous les labyrinthes, parce que la contemplation de l'idéal amène à résoudre le problème du progrès<sup>109</sup>.

Bien plus, ces mentions mythiques rapides qui tendent à se réduire à des symboles simples, Hugo les utilise volontiers comme les ingrédients de *compositions* originales. Ce peut être, à un degré d'originalité encore faible, une modeste opposition : deux motifs, dont l'un au moins est mythique, se font antithèse ; la surdétermination de cette antithèse – qui est souvent un mixte d'analogie et d'opposition – se joint à leur motivation analogique pour provoquer leur rapprochement<sup>110</sup>. Ainsi, dans *William Shakespeare*, Hugo explique que le conseil de Machiavel aux princes, « *Ne laissez lire aucun livre au peuple, pas même le mien* », et le conseil opposé de Voltaire aux mêmes, « Laissez les badauds lire nos sornettes », « coïncident plus qu'on ne croit » ; il ébauche alors au sujet de Voltaire une métaphore du chat (« Voltaire, griffes cachées, faisait le gros dos aux pieds du roi »), puis poursuit le parallèle entre les deux philosophes, qui aboutit à une ingénieuse opposition entre le chat et un autre animal :

Voltaire et Machiavel sont deux redoutables révolutionnaires indirects, dissemblables en toute chose, et pourtant identiques au fond par leur profonde haine du maître déguisée en adulation. L'un est le malin, l'autre est le sinistre. Les princes du seizième siècle avaient pour théoricien de leurs infamies et pour courtisan énigmatique Machiavel, enthousiaste à fond obscur. Être flatté par un sphinx, chose terrible ! Mieux vaut encore être flatté, comme Louis XV, par un chat<sup>111</sup>.

Chacun des deux motifs a, indépendamment de l'autre, sa propre motivation analogique : le chat, du côté de Voltaire, représente la *courtisanerie* (comme animal domestique recherchant les caresses de son maître) et sans doute aussi la *fourberie* (les « griffes cachées » symbolisant l'intention de nuire dissimulée) ; chez Machiavel, la même duplicité devient tellement opaque et conjecturale (le Florentin va jusqu'à donner des conseils de tyrannie) qu'elle est représentée par le sphinx, symbole du mystère (Machiavel est « énigmatique »). Mais l'habile est d'avoir trouvé deux motifs bien apparentés : deux félins. D'où l'humour légèrement burlesque et la beauté de cette mise en regard, – deux images dont l'une est de l'autre un reflet grossi et déformé par l'inquiétude jusqu'au monstrueux. Le mythe est exploité ici dans son rapport avec la réalité ordinaire : à la fois proximité et écart, tension. Du coup, le lecteur s'amuse de Voltaire et a peur de Machiavel, alors que si l'on considère froidement les choses, leur

---

<sup>108</sup> « *PS* », Massin XII, p. 457. Voir le chapitre 12 p. 733.

<sup>109</sup> « *Utilité du Beau* », Massin XII, p. 369. Voir le chapitre 12 p. 734.

<sup>110</sup> Sur ce phénomène de surdétermination, voir le chapitre 12 p. 719.

<sup>111</sup> *WS*, II, v, 6, Massin XII, p. 277.

duplicité et leur dangerosité se valent. Nous avons déjà rencontré au chapitre 6 un autre exemple de ce genre d'opposition : dans « Les Fleurs », Hugo se justifie d'entrer dans les détails sordides de la misère en écrivant : « Clio n'est pas Araminthe. La philosophie n'est pas une bégueule ; il lui suffit d'être pure comme les astres<sup>112</sup> ». Même tension légèrement burlesque, mais ici entre une figure mythique sublime et un type comique.

Mais l'inventivité hugolienne va souvent bien au-delà de ces modestes oppositions : les symboles mythiques deviennent les ingrédients de petits tableaux, de scènes rapides ou d'esquisses de récit. L'échelle de Jacob, par exemple, est intégrée à une composition métaphorique plus large dans deux passages. L'un est une strophe d'« *Horror* » :

Nous avons dans l'esprit des sommets, nos idées,  
Nos rêves, nos vertus, d'escarpements bordées,  
Et nos espoirs construits si tôt ;  
Nous tâchons d'appliquer à ces cimes étranges  
L'âpre échelle de feu par où montent les anges ;  
Job est en bas, Christ est en haut<sup>113</sup>.

On voit que le mythe n'est ici qu'un composant parmi d'autres, dans la fabrication de ces images dont le courant visionnaire est la forme nouvelle de la méditation au livre VI des *Contemplations*, comme nous l'avons vu au chapitre 12 (p. 741 sqq.). Les premiers vers de la strophe construisent un paysage de cimes dont la signification est explicitée, et c'est par étoffement logique du comparant (des cimes désirées et inaccessibles → tentatives et moyen d'escalade) que le motif de l'échelle est ajouté, sans qu'on nous dise exactement à quoi correspond cette échelle du côté du comparé (opacification allégorique) ; et l'identité mythique de cette échelle, pas plus que sa signification métaphorique, n'est explicitée. Certes, les anges qui sont sur cette échelle suffisent à l'identifier, mais c'est un trait important de la poétique de l'image que cet anonymat du mythe (on confine ici à la catégorie des mythes inavoués étudiée plus haut), – qui va de pair avec des prises de liberté : l'échelle est « de feu » (comme le fil qui serpente dans tous les labyrinthes dans « La Civilisation » : ressource fabuleuse et visionnaire facile) et au personnage de Jacob se substituent d'autres figures bibliques, choisies pour leur symbolisme : en bas, le juste *éprouvé*, en haut, le juste *se sacrifiant*, avec donc une gradation logique<sup>114</sup>. Ainsi l'échelle de Jacob s'est réduite ici à un

---

<sup>112</sup> « Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 82.

<sup>113</sup> *LC*, VI, 16, III, Massin IX, p. 343.

<sup>114</sup> Pour la représentation, on rapprochera cette échelle de Jacob remaniée à la vision de l'arbre de Jessé dans « Booz endormi » : « Et ce songe était tel, que Booz vit un chêne / Qui, sorti de son ventre, allait jusqu'au ciel bleu ; / Une race y montait comme une longue chaîne ; / Un roi chantait en bas [David], en haut mourait un dieu [le Christ] » (*LSI*, I, 6, Massin X, p. 451). Quant au rapport entre Job et le Christ, il est explicité dans *William Shakespeare* : Job « montre, le premier, cette sublime démence de la sagesse qui, deux mille ans plus tard, de

symbole de l'effort vers l'idéal. Elle reçoit une signification voisine dans un autre passage, que nous avons déjà rencontré : Hugo écrit dans « *Promontorium Somnii* », après avoir relaté une observation télescopique de la lune faite en 1834 sous la guidée d'Arago :

Dans le monde mystérieux de l'art, comme dans cette lune où notre regard abordait tout à l'heure, il y a la cime du rêve. À cette cime du rêve est appuyée l'échelle de Jacob. Jacob couché au pied de l'échelle, c'est le poète, ce dormeur qui a les yeux de l'âme ouverts. En haut, ce firmament, c'est l'idéal. Les formes blanches ou ténébreuses, ailées ou comme enlevées par une étoile qu'elles ont au front, qui gravissent l'échelle, ce sont les propres créations du poète qu'il voit dans la pénombre de son cerveau faisant leur ascension vers la lumière<sup>115</sup>.

Le mouvement est le même que la strophe d'« *Horror* » : mise en place d'une cime symbolique, puis ajout de l'échelle comme moyen d'accéder à cette cime. Mais ici l'échelle est explicitement celle de Jacob, – et Jacob lui-même, présent dans le tableau, est interprété avec une tournure textuelle qui ressortit à la parabole (« Jacob couché au pied de l'échelle, c'est le poète »), de même que le ciel et les anges sur l'échelle : le mythe est davantage traité comme formant bloc, comme un *ensemble donné* qu'il faut seulement interpréter ; certes Hugo s'en sert comme ingrédient dans un tableau plus large, avec cette cime du rêve à l'arrière-plan – mais justement, cet arrière-plan tend à s'estomper une fois le mythe investi : on n'entend plus parler de la montagne, mais seulement du « firmament » comme représentant l'idéal. Ainsi, de façon exceptionnelle, le mythe tend dans ce passage à saturer la composition dans laquelle il avait été introduit. La plupart du temps, au contraire, la valeur du motif mythique tient à la place limitée qu'il occupe dans la composition, – condition de son intégration à une représentation tout à fait inédite. C'est le cas lorsque dans « *Promontorium Somnii* » encore, cherchant à décrire les accès de rêve, autrement dit de délire, de la comédie moliéresque, Hugo écrit : « La bouche du mascarón Thalie s'ouvre jusqu'aux oreilles et vomit les satyres dansants, les sauvages dansants, les cyclopes dansants, les furies dansantes, les procureurs dansants, les importuns dansants, les espagnols chantants, les turcs bâtonnants<sup>116</sup> [l'énumération continue encore sur deux ou trois lignes] ». La distance franchie depuis le stade des micro-visions évoquées plus haut n'est pas énorme, certes : la muse Thalie, symbole de la comédie, est fusionnée avec un motif matériel, celui du mascarón, qui est proche parent du masque – l'image rappelle donc celle que nous avons mentionnée plus haut (Thalie et Melpomène masques aux yeux stellaires), qui appartient à la même prose philosophique. Mais ici une

---

résignation se faisant sacrifice, sera la folie de la croix » (*WS*, I, II, 2, §2, Massin XII, p. 174). Hugo rejoint là une lecture de la tradition herméneutique chrétienne, qui voit en Job une préfiguration du Christ.

<sup>115</sup> « *PS* », Massin XII, p. 456.

<sup>116</sup> « *PS* », Massin XII, p. 463.

*action* est prêtée au mascaron Thalie ; elle rejoint, dans une petite scène animée, des réalités littérales (les satyres dansants, les sauvages dansants, etc.) qui en eux-mêmes sont des personnages (de comédie), mais qui en outre deviennent ici personnages de la petite scène métaphorique : il y a donc là un art de composition ou recomposition d'une fiction neuve avec des morceaux de fictions héritées, et le résultat est saisissant de drôlerie. Ces recompositions neuves utilisent volontiers des *objets* mythiques, nous en avons déjà rencontré plusieurs exemples : l'image par laquelle Hugo, dans *William Shakespeare*, décrit la poésie de Lucrèce (« Lucrèce tord le vieux voile d'Isis trempé dans l'eau des ténèbres, et il en exprime, tantôt à flots, tantôt goutte à goutte, une poésie sombre<sup>117</sup> »), ou celle qui dit, dans le même essai, les deux manières d'être utile de la littérature (« Moïse passe à Jésus la verge, et, après avoir fait jaillir l'eau du rocher, cette verge auguste, la même, chasse du sanctuaire les vendeurs<sup>118</sup> »). Ces motifs d'objet se révèlent une façon commode de tisser ensemble plusieurs mythes : dans le dernier exemple, deux mythes bibliques se rencontrent en un même objet, tandis que dans deux vers de « *Magnitudo Parvi* », un mythe biblique et un mythe antique se rencontrent dans la conjonction de deux objets : le pâtre prophète « Boit avec la coupe d'Orphée / À la source où Moïse but<sup>119</sup> ! » D'autres recompositions mettent en scène des personnages mythiques dans des actions inattendues. Le sphinx et Isis, figures récurrentes du mystère, servent à trois reprises à mettre en scène l'événement joyeux du dévoilement, cette résolution de l'énigme et du problème qui conditionne ou constitue le triomphe du progrès : à l'appel des mages, dans le poème des *Contemplations* qui leur est consacré, « Sortant de force, le problème / Ouvre les ténèbres lui-même, / Et l'énigme éventre le sphinx<sup>120</sup> » ; dans « Plein ciel », le vol glorieux de l'aéroscaphe suscite cette description : « C'est Isis qui déchire éperdument son voile<sup>121</sup> ! », et plus loin dans le poème Hugo ajoute : « L'homme force le sphinx à lui tenir la lampe<sup>122</sup> ».

### c) Morceaux de bravoure

À la mention mythique rapide s'oppose, comme nous l'annoncions plus haut, l'évocation beaucoup plus détaillée du donné fictif qui fournit l'image. Quelques cas intermédiaires méritent d'être distingués. Dans *William Shakespeare*, Hugo lit les mythes d'Orphée et

<sup>117</sup> *WS*, I, II, 2, §6, Massin XII, p. 177. Déjà cité au chapitre 11 p. 694.

<sup>118</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280-281. Déjà cité au chapitre 6 p. 293 n. 23 et au chapitre 12 p. 719.

<sup>119</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 207.

<sup>120</sup> *LC*, VI, 23, VI, Massin IX, p. 363.

<sup>121</sup> *LS1*, XIV, 2, Massin X, p. 647.

<sup>122</sup> *LS1*, XIV, 2, Massin X, p. 652.

d'Amphion comme des descriptions métaphoriques de la tâche du poète, et il rappelle de façon concise mais complète le contenu de ces deux mythes :

Le poète arrive au milieu de ces allants et venants qu'on nomme les vivants, pour apprivoiser, comme l'Orphée antique, les mauvais instincts, les tigres qui sont dans l'homme, et, comme l'Amphion légendaire, pour remuer toutes ces pierres, les préjugés et les superstitions, mettre en mouvement des blocs nouveaux, refaire les assises et les bases, et rebâtir la ville, c'est-à-dire la société<sup>123</sup>.

Rappeler ce contenu des mythes permet de les métaphoriser de près, point par point, en donnant une interprétation de chaque détail : on le voit, ce n'était pas tellement la démarche adoptée dans les exemples que nous venons d'étudier. À une exception près : la métaphore de l'échelle de Jacob dans « *Promontorium Somnii* » échappe en fait aux limites de la mention rapide, par son décodage de type parabolique, et par la gratuité de ses notations visuelles<sup>124</sup> ; elle n'avait sa place dans notre analyse ci-dessus qu'au titre de recomposition originale (et encore, avec une rapide saturation par le mythe, comme nous l'avons vu). On retrouve la même entrée dans le détail du mythe et la même gratuité descriptive dans une métaphore du « Satyre » : le personnage éponyme déplore le sort des pauvres humains :

En vain, pieux, ils ont commencé par s'aimer ;  
En vain, frères, ils ont tué la Haine infâme,  
Le monstre à l'aigle onglée, aux sept gueules de flamme ;  
Hélas ! comme Cadmus, ils ont bravé le sort ;  
Ils ont semé les dents de la bête ; il en sort  
Des spectres tournoyant comme la feuille morte,  
Qui combattent, l'épée à la main, et qu'emporte  
L'évanouissement du vent mystérieux.  
Ces spectres sont les rois ; ces spectres sont les dieux<sup>125</sup>.

Hugo exploite ici un mythe beaucoup plus volumineux, beaucoup plus complexe que dans tous les exemples précédents, avec ses trois étapes, combat contre le dragon, semaison des dents du monstre, croissance d'une troupe armée qui s'entretue – un mythe des plus frappants, par son merveilleux riche, étrange, énigmatique. Comme il est appétissant, quelle satisfaction pour l'écrivain de pouvoir l'évoquer, et se l'approprier, lui faire dire quelque chose par métaphorisation ! quel plaisir promis au lecteur ! mais aussi quelle gageure ! Hugo y parvient, produisant une fois de plus cet effet de miracle analogique qui vient de la multiplication de correspondances *indépendantes* entre un comparé et un comparant. Plus que jamais, le mythe est exploité *en profondeur* ; mais la métaphore n'a pas pour autant une valeur *interprétative* considérable, car Hugo déforme un peu le mythe. Les deux premières correspondances

---

<sup>123</sup> *WS*, II, VI, 5, Massin XII, p. 289.

<sup>124</sup> Voir sur cela le chapitre 12 p. 737-738.

<sup>125</sup> *LS1*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 596.

(mettre fin à la haine → tuer le monstre, fonder une société pacifique → semer les dents de la bête) sont dans l'esprit du mythe, mais la troisième l'est beaucoup moins : le mythe de Cadmus est un mythe de fondation heureuse, le combat de la troupe prodigieuse laisse cinq survivants qui aident le héros à fonder Thèbes ; Hugo, lui, détourne le mythe de cette issue heureuse, en arrêtant l'histoire sur le combat éternellement prolongé de la troupe, dans lequel il lit la violence des rois et des religions révélées, éternel fléau de l'homme. Ce faisant, il donne un sens nouveau à une donnée très mystérieuse du mythe : la cité nouvelle sort des dents du monstre, de la bête mauvaise, – Hugo réécrit le mythe d'après la crainte que peut susciter cette donnée : il y met le tragique ressurgissement du mal entre les humains, malgré tous leurs efforts pour l'abolir enfin. La métaphorisation n'en est que plus originale. Sa valeur tient aussi au déploiement narratif du mythe : la succession de ses trois étapes, qui appelle naturellement le récit, se superpose à ce qui est déjà une narration (le satyre raconte l'histoire de l'humanité), c'est cette narration qui lui prête son souffle ; et les notations descriptives gratuites (« l'aile onglée », « les sept gueules de flamme », la comparaison de la feuille morte, « le vent mystérieux ») achèvent de donner l'épaisseur de vie nécessaire. Remarquons enfin que Hugo n'a pas complètement rompu avec l'allusivité : le nom du mythe, le nom de Cadmus, n'est pas donné d'emblée, et surtout il n'est qu'introduit dans une comparaison ; les faits et les choses du mythe, eux, sont dégagés de tout renvoi à une tradition ; et le lecteur a intérêt à bien connaître sa mythologie s'il veut comprendre. Nous retrouverons encore cette manière à la limite de l'allusif. Donnons un dernier exemple de cas intermédiaire, tendant vers le développement du morceau de bravoure, – en l'occurrence, moins par une entrée dans les détails du mythe lui-même, que par son mélange librement imaginé avec le comparé. Dans « Les Génies appartenant au peuple », Hugo se montre conscient de tout ce qui résiste au progrès, il en tire une métaphore matérielle (« Toute cette résistance agrégée fait bloc. Cela doit céder, et aller, et avancer, et rouler, et courir, et obéir à l'impérieux appel du but ») qu'il étend au rôle des génies contre cette résistance (« Les génies, la sueur au front, donnent le branle. Pour une telle mise en mouvement, il faut cette poussée énorme »), et ce mouvement métaphorique conduit au mythe d'Atlas :

Masse effrayante ! l'humanité. Tous les Atlas s'y mettent. Ils portent, soutiennent, étagent, dirigent, amortissent les chocs, déterminent les impulsions. Les uns déplacent les points d'appui, les autres pèsent sur les leviers. Ce prodigieux bloc, l'homme, remue et marche. Mais quelle sombre lenteur ! Eschyle s'y adosse, Tacite soulève, Montaigne s'attelle, Cervantes aide, Molière pousse, Voltaire tire. L'épaule de Juvénal est contre, l'épaule de Dante est dessous. Rabelais rit, et encourage.

Dieu ne fait pas de géants en pure perte. Vous voyez bien qu'il les utilise<sup>126</sup>.

Le développement descriptif, suivant une logique à peu près répétitive<sup>127</sup>, fait de l'image une scène vivante, une scène qui ne cherche pas à refléter fidèlement le mythe (ni exploitation très profonde de la fable, ni prétention interprétative ici) : la figure d'Atlas se démultiplie, – la beauté de la métaphore, son humour aussi, consiste à représenter tous ces hommes illustres dans le rôle d'Atlas, anachroniquement réunis et coopérant, avec si possible une appropriation de leur geste à chacun d'eux : « Rabelais rit, et encourage », et on peut se demander si l'épaule de Dante n'est pas « dessous » parce qu'il est descendu en enfer, et si celle de Juvénal n'est pas « contre » parce qu'il est le poète de l'indignation.

Il y a dans notre corpus une dizaine de passages où la métaphore mythique devient morceau de bravoure<sup>128</sup>, avec une richesse descriptive, une intensité visionnaire et dramatique, ainsi qu'une certaine clôture, une relative autonomie textuelle : le passage forme une unité de taille respectable que l'on peut facilement séparer de son environnement.

Cette clôture et cette autonomie sont maximales lorsque la métaphore occupe tout simplement un poème à elle seule. C'est le cas dans deux poèmes des *Contemplations*, que l'on peut rapprocher en outre pour le propos qu'ils confient l'un et l'autre à l'image mythique. Tous deux développent une réflexion sur la poésie, plus précisément sur le parcours poétique singulier dans lequel ils s'inscrivent : le parcours de la poésie hugolienne, que *Les Contemplations* se donnent pour but de ressaisir dans la mesure où elles sont « *les Mémoires d'une âme*<sup>129</sup> ». Le premier de ces deux poèmes, « La Statue », métaphorise un mythe biblique, mais se distingue par le mélange des références culturelles dans la construction allégorique qu'il propose. Il prend pour sujet explicite la décadence morale de l'empire romain, et évoque la figure de Juvénal, « qui peignit ce gouffre universel ». Ce sujet d'histoire antique constitue le fond littéral sur lequel se greffe une métaphore mythique : la destruction de Sodome, et la transformation de la femme de Loth en statue de sel – deux grands foyers d'assimilation. Le poème est en cinq sizains, et si le titre indique bien que la métaphore mythique est l'*essentiel*

---

<sup>126</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 448.

<sup>127</sup> Sur le développement répétitif voir le chapitre 6 p. 313-318.

<sup>128</sup> Nous avons déjà étudié dans les chapitres précédents deux de ces morceaux de bravoure : au chapitre 9 (p. 498-500), la longue métaphore filée de la France Christ des nations dans *Napoléon le Petit* ; et au chapitre 12 (p. 747-750), la métaphore visionnaire des sorcières de *Macbeth* dans « Les Fleurs ». Métaphorisation, dans le premier cas, d'épisodes évangéliques, qu'on peut considérer comme du mythe biblique ; dans le second cas, de scènes de Shakespeare, qu'on peut considérer comme du mythe littéraire.

<sup>129</sup> *LC*, Préface, Massin IX, p. 59.

du texte, cette métaphore n'est vraiment développée qu'à partir de la troisième strophe, – les deux premières posant d'abord purement la situation d'histoire romaine, en deux longues propositions *subordonnées* :

Quand l'empire romain tomba désespéré,  
– Car, ô Rome, l'abîme où Carthage a sombré  
    Attendait que tu la suivisses ! –  
Quand, n'ayant rien en lui de grand qu'il n'eût brisé,  
Ce monde agonisa, triste, ayant épuisé  
    Tous les césars et tous les vices ;  
  
Quand il expira, vide et riche comme Tyr ;  
Tas d'esclaves ayant pour gloire de sentir  
    Le pied du maître sur leurs nuques ;  
Ivre de vin, de sang et d'or ; continuant  
Caton par Tigellin, l'astre par le néant,  
    Et les géants par les eunuques ;  
  
Ce fut un noir spectacle et dont on s'enfuyait.  
Le pâle cénobite y songeait, inquiet,  
    Dans les antres visionnaires ;  
Et, pendant trois cents ans, dans l'ombre on entendit  
Sur ce monde damné, sur ce festin maudit,  
    Un écroulement de tonnerres.  
  
Et Luxure, Paresse, Envie, Orgie, Orgueil,  
Avarice et Colère, au-dessus de ce deuil,  
    Planèrent avec des huées ;  
Et, comme des éclairs sous le plafond des soirs,  
Les glaives monstrueux des sept archanges noirs  
    Flamboyèrent dans les nuées<sup>130</sup>.

Les strophes 3 et 4 développent l'assimilation *décadence de Rome* → *destruction de Sodome*. La mise en œuvre est délibérément et puissamment visionnaire. La mention du pâle cénobite « dans les antres visionnaires » sert à marquer, indirectement, l'image comme vision. Et à force d'être visuel, le comparant arrive presque au degré d'actualisation ultime : la catastrophe surnaturelle, qui devrait n'être *que* la décadence de Rome *vue sous un aspect déformé*, semble faire intrusion dans l'univers référentiel et fictionnaliser le récit historique. L'« écroulement de tonnerres », substitut de la traditionnelle pluie de feu, est donné pour une sensation réelle (« on entendit »), comme plus loin le flamboiement des « glaives monstrueux ». Les porteurs de ces glaives ont-ils une présence matérielle ou simplement hallucinatoire (« planèrent avec des huées ») ? Tout suggère la réalisation de l'image<sup>131</sup>. On notera aussi que d'autres références bibliques se mêlent à la destruction de Sodome : le motif des « sept archanges noirs », qui personnifient les péchés capitaux en vertu d'une belle surdétermination

---

<sup>130</sup> *LC*, III, 7, Massin IX, p. 163.

<sup>131</sup> Voir au chapitre 12, p. 720-764, ce que nous avons appelé les trois axes de la mythographie.

numérique, vient de l'Apocalypse, et les glaives dont ces anges sont armés viennent de la Genèse<sup>132</sup>. Mais tout ce mouvement – évocation de la décadence de Rome d'abord littéralement, puis sous un aspect mythique qui tend à sortir du figuré – a pour fonction essentielle d'amener l'idée centrale du poème, incarnée dans son motif principal, qui est celui annoncé par le titre, la statue : la dernière strophe concentre toute la signification du texte :

Juvénal, qui peignit ce gouffre universel,  
Est statue aujourd'hui ; la statue est de sel,  
Seule sous le nocturne dôme ;  
Pas un arbre à ses pieds ; pas d'herbe et de rameaux,  
Et dans son œil sinistre on lit ces sombres mots :  
Pour avoir regardé Sodome<sup>133</sup>.

Hugo s'empare d'un petit fait énigmatique du récit de la Genèse : Yahvé avait averti Loth de ne pas regarder derrière lui (19, 17) ; un peu plus loin, il advient que « la femme de Loth regarda en arrière, et elle devint une colonne de sel » (19, 26), sans qu'on sache clairement si cette transformation est un châtement pour la transgression de l'ordre divin, ou la réalisation d'un risque inhérent à la catastrophe surnaturelle (la pluie de feu, spectacle tellement insoutenable qu'elle devait pétrifier qui la regarderait) contre lequel Yahvé mettait seulement en garde. Hugo applique métaphoriquement cette partie du mythe à Juvénal, sans expliciter la signification qu'il y met : le poème est une nouvelle énigme que le lecteur doit déchiffrer. L'analyse du motif en deux éléments, au deuxième vers, guide le déchiffrement : Juvénal « est statue aujourd'hui », ce qui paraît signifier l'accession du poète à la postérité, la victoire poétique sur le temps ; mais « la statue est de sel », ce qui désigne l'amertume, l'âpreté de la poésie de Juvénal, qui interdit les charmes de la végétation. À ce stade, il apparaît que Rome et Juvénal sont eux-mêmes des objets allégoriques dans le poème : ce que Hugo désigne à travers eux, c'est en général les poètes contempteurs de l'immoralité et de la tyrannie, et en particulier lui Hugo, auteur des *Châtiments* contre l'infamie du Second Empire. En composant le recueil de 1853, Hugo avait ressenti jusqu'au déchirement, et avait inscrit dans certaines pièces de ce recueil, le conflit entre l'indignation douloureuse de la satire et la tentation d'une poésie plus douce<sup>134</sup>. Ici, au livre III des *Contemplations*, intitulé « Les Luites et les Rêves »,

---

<sup>132</sup> Dans l'Apocalypse de Jean, on trouve sept anges chargés de sonner sept trompettes, puis sept anges chargés de répandre sept coupes. Au livre de la Genèse (3, 24), après avoir chassé Adam et Ève, Dieu poste devant le jardin d'Éden « les chérubins et la flamme du glaive fulgurant » : de là viennent chez Hugo tous les archanges armés de glaives, volontiers ardents ou fulgurants, comme ici dans « La Statue ».

<sup>133</sup> *LC*, III, 7, Massin IX, p. 163.

<sup>134</sup> À la fin d'« Éblouissements », accablé par l'énumération des horreurs du Second Empire, le poète crie grâce : « Oh ! laissez ! laissez-moi m'enfuir sur le rivage ! / Laissez-moi respirer l'odeur du flot sauvage ! / Jersey rit, terre libre, au sein des sombres mers ; / Les genêts sont en fleur, l'agneau pâit les prés verts » (*Ch*, VI, 5, Massin VIII, p. 715). Un peu plus loin dans le recueil, le poème « Floréal » dit l'appel du printemps combattu par

le poème « La Statue » constate le surgissement de l'amertume satirique dans le parcours poétique hugolien, dit la souffrance qui s'y attache pour le poète (*être changé en statue de sel*, supplice, sinon châtement), et justifie ce surgissement, douloureux aussi pour le lecteur, comme un effet inévitable du spectacle révoltant. Tel est le sens du dernier vers du poème, – qui a aussi pour fonction de rompre, *in extremis*, avec un régime allusif de référence au mythe : ici encore, Hugo joue avec l'allusivité. Son usage du mythe semble écarter l'hypothèse herméneutique du châtement divin (pourquoi Dieu punirait-il le poète d'avoir peint Sodome ? il s'agit plutôt de saluer sombrement son héroïsme). Non que la métaphore prétende livrer le sens du mythe en lui-même : pourquoi la femme de Loth serait-elle particulièrement une figure du poète ? Dans la plupart des cas, Hugo ne cherche pas à décrypter le langage des mythes, mais à *s'en faire un langage* pour articuler ses propres significations.

Un mythe grec qui présente bien peu de rapport avec la destruction de Sodome lui permet d'articuler à peu près la même signification : le mythe de Perséphone, dans le poème V, 25 du recueil. Une fois de plus, Hugo réussit à trouver une fiction complexe dont les diverses parties transposeront les divers constituants de son idée, grâce à des analogies indépendantes : *Coré, jeune nymphe jouant parmi les fleurs*, représente à merveille la poésie idyllique d'autrefois ; *Perséphone, reine des enfers*, représente bien la poésie assombrie d'aujourd'hui ; par chance, un mythe dit la transformation de l'une en l'autre, et il la dit comme violente, douloureuse et forcée : c'est le motif de *l'enlèvement*. Ce motif implique un rôle fictif à remplir, celui du ravisseur, Hadès. Ce rôle sera confié au poète, curieusement dissocié de sa poésie au point que l'une devient la victime de l'autre ; ce que l'image de la femme de Loth dans « La Statue » présentait comme rassemblé, la mâle détermination (de regarder Sodome) et la souffrance (d'être changé en statue de sel), est ici séparé, la souffrance va artificiellement à la poésie tandis que le poète n'est plus que détermination, ravisseur impitoyable. Les configurations mythiques où Hugo découvre le langage inespéré de sa pensée ont ainsi leurs contraintes : l'idée *essaye* des schémas préconçus. Cette métaphorisation du mythe une fois trouvée, reste à l'écrire. Grâce au parti pris du morceau de bravoure, elle peut s'abandonner au récit, façon la plus naturelle de redéployer le mythe en détail, – mais il ne s'agit pas de le raconter *pour lui-même*, et nous allons voir quel jeu sophistiqué jouent le mythe et l'idée, à se cacher l'un derrière l'autre et à se montrer l'un par l'autre :

---

l'indignation toujours renaissante : « Soyez maudits », crie le poète aux hommes du coup d'État, « d'obséder les poètes ! [...] / De faire au penseur triste un cortège hideux ! / De le suivre au désert, dans les champs, sous les ormes, / De mêler aux forêts vos figures difformes ! / Soyez maudits, bourreaux qui lui masquez le jour, / D'emplir de haine un cœur qui déborde d'amour ! » (*Ch*, VI, 14, Massin VIII, p. 735).

Ô strophe du poète, autrefois, dans les fleurs,  
 Jetant mille baisers à leurs mille couleurs,  
 Tu jouais, et d'avril tu pillais la corbeille ;  
 Papillon pour la rose et pour la ruche abeille,  
 Tu semais de l'amour et tu faisais du miel ;  
 Ton âme bleue était presque mêlée au ciel ;  
 Ta robe était d'azur et ton œil de lumière ;  
 Tu criais aux chansons, tes sœurs : – Venez ! chaumière,  
 Hameau, ruisseau, forêt, tout chante. L'aube a lui ! –  
 Et, douce, tu courais et tu riais. Mais lui,  
 Le sévère habitant de la blême caverne  
 Qu'en haut le jour blanchit, qu'en bas rougit l'Averne,  
 Le poète qu'ont fait avant l'heure vieillard  
 La douleur dans la vie et le drame dans l'art,  
 Lui, le chercheur du gouffre obscur, le chasseur d'ombres,  
 Il a levé la tête un jour hors des décombres,  
 Et t'a saisie au vol dans l'herbe et dans les blés,  
 Et, malgré tes effrois et tes cris redoublés,  
 Toute en pleurs, il t'a prise à l'idylle joyeuse ;  
 Il t'a ravie aux champs, à la source, à l'yeuse,  
 Aux amours dans les bois près des nids palpitants ;  
 Et maintenant, captive et reine en même temps,  
 Prisonnière au plus noir de son âme profonde,  
 Parmi les visions qui flottent comme l'onde,  
 Sous son crâne à la fois céleste et souterrain,  
 Assise, et t'accoudant sur un trône d'airain,  
 Voyant dans ta mémoire, ainsi qu'une ombre vaine,  
 Fuir l'éblouissement du jour et de la plaine,  
 Par le maître gardée, et calme, et sans espoir,  
 Tandis que, près de toi, les drames, groupe noir,  
 Des sombres passions feuilletent le registre,  
 Tu rêves dans sa nuit, Proserpine sinistre<sup>135</sup>.

Le récit adopte un plan naturel en trois étapes, – les trois temps du mythe et les trois foyers analogiques : Coré parmi les fleurs, l'enlèvement, Perséphone dans les enfers. Les trois étapes ont droit chacune à une dizaine de vers, et respectent les deux mêmes règles d'écriture : **a)** rendre au maximum le comparant mythique dans toute son épaisseur matérielle, mais sans expliciter l'identité du mythe, **b)** insérer les référents du comparé dans les rôles du mythe – pour que le poème ne raconte pas le mythe lui-même mais les aventures de la poésie hugolienne – avec assez de discrétion toutefois pour n'atténuer en rien le rendu énergique du mythe. Cet objectif est atteint grâce à un art de l'accumulation des touches, qui construit de petites scènes animées, riches et colorées. Ces scènes d'ailleurs ne sont pas simplement pittoresques : des métaphores internes à l'image (« Papillon pour la rose et pour la ruche abeille, / Tu semais de l'amour et tu faisais du miel ») viennent élargir l'identité des êtres mythiques au-delà de leur matérialité et les disposer ainsi à une lecture allégorique (« Ton âme bleue

---

<sup>135</sup> *LC*, V, 25, Massin IX, p. 289.

était presque mêlée au ciel ; / Ta robe était d'azur et ton œil de lumière »). Les mots du comparé percent avec une parcimonie calculée, dans la désignation des personnages (« Ô strophe du poète » ; « les chansons, tes sœurs », qui donnent une place aux compagnes de Coré tout en écartant leur identité mythologique de nymphes ; « le poète qu'ont fait avant l'heure vieillard... » ; « les drames, groupe noir », qui jouent peut-être le rôle des juges infernaux, puisque « des sombres passions [ils] feuilletent le registre ») et dans la désignation des lieux (« il t'a prise à l'idylle joyeuse » ; « au plus noir de son âme profonde » ; « parmi les visions », – visions qui jouent peut-être le rôle des fleuves infernaux puisqu'elles « flottent comme l'onde »). Souvent ces mots du comparé sont pris dans les accumulations de notations matérielles, ce qui enfonce la signification métaphorique dans l'épaisseur fictionnelle de l'image. Inversement, certaines des notations matérielles se prêtent volontairement à une lecture allégorique : les enfers sont désignés par une périphrase qui non seulement joue le jeu de l'implicite, mais qui dit aussi quelque chose de l'âme du poète grâce à une antithèse deux fois reprise (« la blême caverne / Qu'en haut le jour blanchit, qu'en bas rougit l'Averne », « son crâne à la fois céleste et souterrain »). L'identité du mythe est d'abord devinée par le lecteur, elle n'est avouée, comme dans « La Statue », qu'au dernier vers et même au dernier hémistiche, avec le nom de Proserpine en apposition métaphorique ; jusque-là, l'évitement des désignations mythologiques n'avait eu qu'une exception, « l'Averne » au vers 12. Cette implication du mythe complète le jeu d'énigme que constitue le poème : la lecture devient décryptage actif, décryptage à la fois du comparé (le sens de l'allégorie) et du comparant (l'identité du mythe), avec pour le lecteur le plaisir intellectuel de la reconnaissance.

Si maintenant on se tourne vers les cas où la clôture et l'autonomie du morceau de bravoure sont plus faibles, on est frappé de retrouver exactement la même démarche d'écriture dans un paragraphe des *Misérables* (le paragraphe, en prose, devient l'unité pertinente du morceau de bravoure) qui métaphorise un autre mythe grec. La signification confiée au mythe est différente ; et toutefois on notera jusqu'à des similitudes structurelles et plastiques entre les deux fictions et les deux scènes : dans les deux cas, une figure féminine innocente se trouve violemment placée dans un milieu d'ombre effrayant. Dans *Les Misérables*, cette figure féminine n'est plus Proserpine mais Andromède : concluant le deuxième chapitre du livre qu'il consacre à « L'Argot », Hugo déplore « que le principe de l'homme puisse être refoulé si bas [c'est-à-dire dans l'affreuse langue de l'argot], qu'il puisse être traîné et garrotté là par les obscures tyrannies de la fatalité, qu'il puisse être lié à on ne sait quelles attaches dans ce précipice » ; la métaphore en germe dans ces trois propositions reçoit son plein développement au paragraphe final :

Hélas ! personne ne viendra-t-il au secours de l'âme humaine dans cette ombre ? Sa destinée est-elle d'y attendre à jamais l'esprit, le libérateur, l'immense chevauteur des pégases et des hippogriffes, le combattant couleur d'aurore qui descend de l'azur entre deux ailes, le radieux chevalier de l'avenir ? Appellera-t-elle toujours en vain à son secours la lance de lumière de l'idéal ? Est-elle condamnée à entendre venir épouvantablement dans l'épaisseur du gouffre le Mal, et à entrevoir, de plus en plus près d'elle, sous l'eau hideuse, cette tête draconienne, cette gueule mâchant l'écume, et cette ondulation serpentante de griffes, de gonflements et d'anneaux ? Faut-il qu'elle reste là, sans une lueur, sans espoir, livrée à cette approche formidable, vaguement flairée du monstre, frissonnante, échevelée, se tordant les bras, à jamais enchaînée au rocher de la nuit, sombre Andromède blanche et nue dans les ténèbres<sup>136</sup> !

Comme dans le poème V, 25 des *Contemplations*, le mythe se dessine progressivement avant d'être explicitement identifié, au dernier moment<sup>137</sup>, par l'apposition métaphorique d'un nom propre. Ce profillement progressif suit trois étapes, non plus trois *temps* de l'histoire, comme pour le mythe de Proserpine, mais trois parties du mythe, chacune correspondant à un *personnage* : Persée attendu ; le monstre marin ; enfin Andromède, sujette des verbes depuis le début, focalise la vision. Chacune de ces trois parties est traitée par accumulation de touches – accumulation dense, dans un espace plus resserré que le poème des *Contemplations* – et avec un souci de suggestion matérielle et visuelle. Le paragraphe décrit l'objet littéral *dans les rôles et le décor* du mythe, l'isotopie du comparant domine et compose une image unifiée que percent ici et là les mots du comparé, très rares : il n'y en a dans chaque partie qu'un ou trois, introduits dans la désignation des personnages (« l'âme humaine » ; « l'esprit », « l'avenir », « l'idéal » ; « le Mal »), enfoncés dans l'épaisseur fictionnelle des séries de notations. L'évocation refuse l'exactitude et la netteté picturales, elle préfère une certaine imprécision expressive (Persée n'est qu'une silhouette en stéréoscopie, « chevauteur » / « combattant » / « chevalier », mais une silhouette « immense » ; l'imprécision est aussi mythologique, avec ce pluriel « des pégases et des hippogriffes », qui entérine la confusion traditionnelle de Persée et du Roger de l'Arioste), le flamboyant (notations de couleur et de lumière, « couleur aurore », « l'azur » ; métaphores internes à effet fabuleux comme « la lance de lumière de l'idéal » et « le rocher de la nuit ») et la diffraction des choses en attributs (le monstre marin : « cette tête draconienne, cette gueule mâchant l'écume, et cette *ondulation serpentante* de griffes, de gonflements et d'anneaux ») : impressionnisme et expressionnisme. La différence principale avec le traitement du mythe de Proserpine est la véhémence lyrique du passage en prose, son ton élégiaque, les exclamations et les interrogations de l'accablement. La métaphore mythique

---

<sup>136</sup> *LM*, IV, VII, 2, Massin XI, p. 706.

<sup>137</sup> Cette explicitation au dernier moment, nous l'avons vu et le verrons encore, est vraiment un fait récurrent, que présentaient déjà certaines métaphores mythiques étudiées dans les chapitres précédents : le sphinx Révolution dans *LC*, V, 3, Bellérophon sur Pégase dans *WS* (voir notre chapitre 10 respectivement p. 607 et p. 606).

dégage le tragique et le pathétique de la situation des misérables, elle éclaire, révèle par du visible un mal invisible, elle argumente ; en même temps, elle constitue un moment de découragement provisoire auquel répond plus loin, en une construction très concertée, un moment de rétablissement de l'espoir<sup>138</sup>.

Ces constantes d'écriture, que nous retrouverons encore plus loin dans deux autres passages, ne constituent pas cependant une technique immuable : certains exemples sont intéressants par la façon dont ils la modulent, ou s'en écartent. La modulent, comme dans trois strophes des « Mages » qui métaphorisent un passage du livre d'Ézéchiel, la vision célèbre des ossements desséchés (37, 1-14). Une fois de plus, le poète s'efforce d'évoquer les faits mythiques dans leur matérialité nue, en les renvoyant le moins possible à une tradition ; mais la solution trouvée pour l'identification du mythe est nouvelle et originale. Le passage de l'Ancien Testament comporte deux personnages, Ézéchiel et Yahvé, mais dans la réécriture qu'en donne Hugo, ces personnages n'interviennent pas à proprement parler, seule demeure la vision. L'allusivité ne peut donc être rompue par des noms de *protagonistes*, comme dans les métaphores d'Andromède et de Proserpine ; Hugo choisit de la rompre par une *apostrophe* au prophète invisible :

Comment naît un peuple ? Mystère !  
À de certains moments, tout bruit  
A disparu ; toute la terre  
Semble une plaine de la nuit ;  
Toute lueur s'est éclipsée ;  
Pas de verbe, pas de pensée,  
Rien dans l'ombre et rien dans le ciel,  
Pas un œil n'ouvre ses paupières... –  
Le désert blême est plein de pierres,  
Ézéchiel ! Ézéchiel !

Mais un vent sort des cieux sans bornes,  
Grondant comme les grandes eaux,  
Et souffle sur ces pierres mornes,  
Et de ces pierres fait des os ;  
Ces os frémissent, tas sonore ;  
Et le vent souffle, et souffle encore  
Sur ce triste amas agité,  
Et de ces os il fait des hommes,  
Et nous nous levons et nous sommes,  
Et ce vent, c'est la liberté !

---

<sup>138</sup> Le quatrième et dernier chapitre du livre « L'Argot » s'intitule « Les deux devoirs : veiller et espérer ». Pour porter à l'espérance, il se termine sur une image qui rappelle Andromède blanche et nue au milieu des ténèbres, mais avec une conclusion inversée : l'idéal au milieu du mal est comme une étoile illusoirement menacée par la gueule des nuages (*LM*, IV, VII, 4, Massin XI, p. 711). Voir au chapitre 9 p. 537-538 l'étude de cette image.

Ainsi s'accomplit la genèse  
 Du grand rien d'où naît le grand tout.  
 Dieu pensif dit : Je suis bien aise  
 Que ce qui gisait soit debout.  
 Le néant dit : J'étais souffrance ;  
 La douleur dit : Je suis la France ! –  
 Ô formidable vision !  
 Ainsi tombe le noir suaire ;  
 Le désert devient ossuaire,  
 Et l'ossuaire Nation<sup>139</sup>.

La répartition du mythe sur ces trois strophes est chronologique, mais en fait le comparant biblique ne commence à s'indiquer vraiment qu'aux deux derniers vers du premier dizain (avec la « plaine de la nuit » du quatrième vers, on est encore dans le vague), et c'est à ce moment qu'est lancée l'apostrophe explicite : juste avant le deuxième dizain, qui concentre l'essentiel et le plus précis de l'évocation mythique. On a donc là un des rares cas où l'explicitation n'est pas gardée pour la fin. Par ailleurs, le spectacle du deuxième dizain reste pur de toute interprétation jusqu'au dernier vers, qui décode l'un des éléments en un mouvement typique de la parabole ; mais la signification métaphorique avait déjà été annoncée au premier vers de la première strophe (« Comment naît un peuple ? », presque un titre) et elle est glosée dans la troisième strophe (« Le désert devient ossuaire / Et l'ossuaire Nation »). Ainsi, par contraste avec le dispositif d'*insertion* qui est utilisé dans les métaphores d'Andromède et de Proserpine, l'interprétation métaphorique du mythe passe par un dispositif d'*encadrement* herméneutique. On note enfin que Hugo prend quelques libertés avec le passage biblique. Nous avons déjà dit que l'intervention d'Ézéchiël et de Yahvé est laissée hors-champ – mais elle reste sous-entendue (la troisième strophe fait entendre un *vidit quod esset bonum* de Dieu, qui consonne avec le mot « genèse » deux vers plus haut ?), et importante, dans un poème sur les mages : le prophète Ézéchiël est l'un de ces mages, il sert dans ces trois strophes à dire le rôle du mage en général, collaborateur de Dieu, dans l'éveil d'une nation ; l'éveil ou le réveil, car ces strophes de haute généralité philosophique ne peuvent s'empêcher de rêver, à la suite des *Châtiments*, la résurrection particulière du peuple français contre Napoléon III (« Le néant dit : J'étais souffrance ; / La douleur dit : Je suis la France ! »). Le spectacle de la deuxième strophe (des pierres qui deviennent des os, puis des os qui deviennent des hommes) est un peu différent de ce qu'il est dans l'Ancien Testament (des os qui se couvrent de chair, puis l'esprit qui entre dans cette chair). Mais ces infidélités infimes vont de pair avec une fidélité frappante à la signification de l'intertexte : car une fois

---

<sup>139</sup> LC, VI, 23, IX, Massin IX, p. 365.

n'est pas coutume, le mythe réécrit possède en propre un sens explicite. Yahvé explique à Ézéchiël que sa vision représente le rétablissement d'Israël sur son sol : « je vais vous faire remonter de vos tombeaux, mon peuple, et je vous ramènerai sur le sol d'Israël ». Hugo ne fait que porter cette signification politique à sa généralité et à son abstraction maximale. L'image des tombeaux dans les paroles de Yahvé, celle de l'ossuaire dans les strophes des « Mages », établissent un lien fort avec la métaphore de Lazare dans le poème II, 2 des *Châtiments*.

Un dernier cas, en prose cette fois, s'écarte des constantes d'écriture dégagées plus haut de telle façon qu'il devient un cas-limite. Au début du chapitre V, VI, 4 des *Misérables*, qui raconte la dernière épreuve de conscience de Valjean (pourra-t-il renoncer définitivement à Cosette mariée ?), cette épreuve est comparée à la lutte de Jacob avec l'ange, et l'image de la lutte se déploie en un paragraphe d'une vivacité descriptive inouïe :

La vieille lutte formidable, dont nous avons déjà vu plusieurs phases, recommença.

Jacob ne lutta avec l'ange qu'une nuit. Hélas ! combien de fois avons-nous vu Jean Valjean saisi corps à corps dans les ténèbres par sa conscience et luttant éperdument contre elle !

Lutte inouïe ! À de certains moments, c'est le pied qui glisse ; à d'autres instants, c'est le sol qui croule. Combien de fois cette conscience, forcenée au bien, l'avait-elle étreint et accablé ! Combien de fois la vérité, inexorable, lui avait-elle mis le genou sur la poitrine ! Combien de fois, terrassé par la lumière, lui avait-il crié grâce ! Combien de fois cette lumière implacable, allumée en lui et sur lui par l'évêque, l'avait-elle ébloui de force alors qu'il souhaitait être aveuglé ! Combien de fois s'était-il redressé dans le combat, retenu au rocher, adossé au sophisme, traîné dans la poussière, tantôt renversant sa conscience sous lui, tantôt renversé par elle ! Combien de fois, après une équivoque, après un raisonnement traître et spécieux de l'égoïsme, avait-il entendu sa conscience irritée lui crier à l'oreille : Croc-en-jambe ! misérable ! Combien de fois sa pensée réfractaire avait-elle râlé convulsivement sous l'évidence du devoir ! Résistance à Dieu. Sueurs funèbres. Que de blessures secrètes, que lui seul sentait saigner ! Que d'écorchures à sa lamentable existence ! Combien de fois s'était-il relevé sanglant, meurtri, brisé, éclairé, le désespoir au cœur, la sérénité dans l'âme ? et, vaincu, il se sentait vainqueur. Et, après l'avoir disloqué, tenaillé et rompu, sa conscience, debout au-dessus de lui, redoutable, lumineuse, tranquille, lui disait : Maintenant, va en paix !

Mais, au sortir d'une si sombre lutte, quelle paix lugubre, hélas<sup>140</sup> !

Contrairement au principe d'écriture dont nous avons vu et reverrons tant d'exemples, le mythe est ici explicité d'emblée. De plus, il n'entre pas dans une métaphore au sens syntaxique strict du terme, mais il est mis en regard de l'épreuve de Valjean (« Jacob ne lutta avec l'ange qu'une nuit » / « combien de fois... ») et son motif central, la lutte, devient métaphore pour décrire cette épreuve<sup>141</sup>. Du coup, dans le paragraphe de luxueuse description qui suit, est-ce précisément la lutte de Jacob qui est décrite (les rôles étant joués, bien sûr, par

---

<sup>140</sup> *LM*, V, VI, 4, Massin XI, p. 950-951.

<sup>141</sup> Nous avons étudié ce procédé au chapitre 13 p. 768-773.

Valjean et sa conscience), ou bien une lutte indéterminée dont le motif a été suggéré par le mythe de Jacob ? Difficile de répondre à cette question, car aucune des notations descriptives ne rappelle précisément l'épisode biblique. Deux éléments sont marquants dans cet épisode : Dieu ou l'ange contre qui lutte Jacob lui démet la hanche ; et contre toute attente, c'est Jacob qui est vainqueur. Pas de hanche démise parmi les nombreuses indications de coups et blessures du paragraphe des *Misérables* ; et c'est la conscience qui l'emporte (même si « vaincu, [Valjean] se sentait vainqueur », ce qui pourrait être une interprétation hugolienne intéressante de la surprenante victoire de Jacob ?). La seule apparence de réécriture précise est la parole de la conscience victorieuse : « Maintenant, va en paix ! », qui peut correspondre à la bénédiction donnée par l'ange à Jacob victorieux. Quant à la phrase nominale « Résistance à Dieu », si elle rappelle elle aussi une des données du récit biblique, elle peut fort bien n'être qu'une affirmation de philosophie hugolienne : l'idée, si souvent formulée, que la conscience est Dieu en l'homme (voir *infra* p. 876). À moins qu'elle ne soit, dans une évocation du mythe de Jacob qui néglige la précision intertextuelle, le point de convergence éclatant entre la philosophie hugolienne et ce mythe métaphorisé.

#### **d) Référents concrets entre le mythe et sa signification**

Dans tous les exemples qui précèdent, le mythe était mis en correspondance *immédiate* avec une pensée abstraite ; il devenait directement allégorie d'une signification philosophique. Mais il existe aussi des cas où la métaphore mythique naît de référents concrets, matériels ; si elle se charge d'une signification philosophique, c'est par la médiation ingénieuse et acrobatique de cette interface concrète.

Au chapitre I, VIII, 3 des *Misérables*, la métaphore tire le mythe d'une situation et d'un spectacle concret, afin de penser cette situation, de dégager la valeur philosophique de ce spectacle. Javert vient arrêter Jean Valjean au chevet de Fantine mourante ; le romancier décrit alors le visage de l'inspecteur et son « attitude souveraine », où se montre « la difformité du triomphe », « tout le déploiement d'horreur que peut donner une figure satisfaite ».

Javert en ce moment était au ciel. Sans qu'il s'en rendît nettement compte, mais pourtant avec une intuition confuse de sa nécessité et de son succès, il personnifiait, lui Javert, la justice, la lumière et la vérité dans leur fonction céleste d'écrasement du mal. Il avait derrière lui et autour de lui, à une profondeur infinie, l'autorité, la raison, la chose jugée, la conscience légale, la vindicte publique, toutes les étoiles ; il protégeait l'ordre, il faisait sortir de la loi la foudre, il vengeait la société, il prêtait main-forte à l'absolu ; il se dressait dans une gloire ; il y avait dans sa victoire un reste de défi et de combat ; debout, altier, éclatant, il étalait en plein azur la bestialité surhumaine d'un archange féroce ; l'ombre redoutable de l'action qu'il accomplissait faisait visible à son poing crispé le vague flamboiement de l'épée sociale ; heureux et indigné, il tenait sous son talon le

crime, le vice, la rébellion, la perdition, l'enfer, il rayonnait, il exterminait, il souriait, et il y avait une incontestable grandeur dans ce saint Michel monstrueux<sup>142</sup>.

L'interface concrète dont naît l'image ici, c'est l'apparence physique de Javert : son visage satisfait et sa posture triomphante. On aura reconnu les constantes tendanciennes du morceau de bravoure mythico-métaphorique : la construction progressive de l'image (d'abord des éléments épars, abstraits, imprécis du mythe : « était *au ciel* », « la lumière », « fonction *céleste* d'écrasement du mal » ; les éléments d'un arrière-plan visuel : « derrière lui et autour de lui, à une profondeur infinie, [...], toutes les étoiles », « dans une gloire », « en plein azur », et un élément de merveilleux : « il faisait sortir de la loi la foudre » ; puis dans les cinq dernières lignes, les éléments matériels et précis du mythe : archange, épée flamboyante, enfer sous le talon), le dévoilement progressif du mythe, son explicitation au dernier moment seulement grâce au nom propre ; l'accumulation de touches où l'isotopie du comparé et celle du comparant s'entrelacent ; la dimension visionnaire, avec en particulier ce débordement de l'image dans la réalité littérale<sup>143</sup> : « l'ombre redoutable de l'action qu'il accomplissait faisait visible à son poing crispé le vague flamboiement de l'épée sociale ». Mais à quoi sert cette métaphore mythique ? Pas seulement à rendre la façon dont Javert vit cette situation et l'image qu'il a de lui. Le mythe dit aussi quelque chose d'*objectivement* vrai sur Javert à ce moment : il dit la grandeur qui se mêle à l'horrible, comme l'indique la dernière phrase du paragraphe. Il y a là un souci, chez Hugo, de cerner avec précision et d'accuser la valeur esthétique de ses objets, un souci dont on retrouve la trace dans « Les Fleurs »<sup>144</sup>. Mais à propos de Javert, l'idée n'est pas seulement esthétique, elle est aussi éthique ; la grandeur dont il s'agit est aussi morale, comme l'explique le paragraphe suivant :

Javert, effroyable, n'avait rien d'ignoble. La probité, la sincérité, la candeur, la conviction, l'idée du devoir, sont des choses qui, en se trompant, peuvent devenir hideuses, mais qui, même hideuses, restent grandes ; leur majesté, propre à la conscience humaine, persiste dans l'horreur. Ce sont des vertus qui ont un vice, l'erreur. L'impitoyable joie honnête d'un fanatique en pleine atrocité conserve on ne sait quel rayonnement lugubrement vénérable. Sans qu'il s'en doutât, Javert, dans son bonheur formidable, était à plaindre comme tout ignorant qui triomphe. Rien n'était poignant et terrible comme cette figure où se montrait ce qu'on pourrait appeler tout le mauvais du bon<sup>145</sup>.

---

<sup>142</sup> *LM*, I, VIII, 3, Massin XI, p. 246.

<sup>143</sup> Voir sur ce phénomène le chapitre 12 p. 739-741.

<sup>144</sup> Au sujet de la difformité des bas-fonds sociaux : « Est-ce de la laideur ? non. C'est de l'horreur. Où commence la laideur ? au nain. Il n'y a de laid que le petit. La misère sociale est une géante. Elle appartient à Dante et non à Callot. Elle a l'épouvantable beauté de la grandeur » (« Les Fleurs », 5, Massin XII, p. 81).

<sup>145</sup> *LM*, I, VIII, 3, Massin XI, p. 246.

Ce paragraphe prolonge dans le discours du narrateur une réflexion que le complexe description + métaphore + mythe, au paragraphe précédent, avait lancée. On note un renversement et un léger déplacement. Le paragraphe précédent parlait d'une « difformité » qui était celle du triomphe – aversion habituelle de Hugo pour les vainqueurs satisfaits – et y découvrait une grandeur, parce que ce triomphe prend sa source dans le sentiment noble du devoir accompli. Le nouveau paragraphe découvre, en sens inverse, « tout le mauvais du bon », et ce mauvais n'est plus la joie du vainqueur mais principalement « l'erreur » (et aussi, mais moins mis en avant, l'« impitoyable », le « fanatisme », « l'atrocité » ; qu'on peut réduire à un même défaut fondamental chez Hugo, l'absence de la pitié ; ce qui nous fait peut-être retrouver cette joie du triomphe qui posait problème au paragraphe précédent). En somme, il y a là une même idée, examinée sous toutes ses facettes, sur la complexité et l'impureté qui règnent dans la réalité morale concrète : le bien et le mal peuvent s'enchevêtrer inextricablement ; Javert dans cette scène en est le symbole. Et le mythe de saint Michel, censé dire *seulement* la grandeur qu'il y a en Javert (l'inspecteur est un « saint Michel *monstrueux* », ce qui implique que saint Michel en soi n'est pas monstrueux), se charge *en fait* lui aussi de *toute* cette idée, « le mauvais du bon » : Michel n'est-il pas comme Javert un « archange *féroce* », n'a-t-il pas lui aussi cette « *bestialité* surhumaine » ? Le mythe du refoulement final de tout mal en enfer par les anges de Dieu n'est-il pas contraire à la croyance hugolienne en une rédemption universelle ? Saint Michel devient l'emblème d'un mode encore imparfait du bien, la justice purement rétributive, sans l'immense pitié<sup>146</sup>, usant de violence : usage hétérodoxe du mythe, polémique et critique, contre la lecture chrétienne. D'ailleurs, quelques lignes plus haut, Javert avait « le visage d'un démon qui vient de retrouver son damné<sup>147</sup> » : en effet, dans la représentation traditionnelle de l'enfer, les anges déchus sont les tortionnaires des âmes perdues. Dérangeante coïncidence de l'archange justicier et du démon : Hugo fait travailler le mythe contre la théologie.

L'interface concrète peut être utilisée avec une ingéniosité plus acrobatique encore. Dans la section II du « Satyre », intitulée « Le Noir », le personnage éponyme « chant[e] la terre monstrueuse », et il donne des monts couverts de forêt cette description animiste, tout entière tendue vers le profillement d'un mythe célèbre :

au-dessus de la ronce hagarde,  
Le mont, ce grand témoin, se soulève et regarde ;

---

<sup>146</sup> Sur l'impératif de la pitié chez Hugo, voir Claude Millet, « “Commençons donc par l'immense pitié” (Victor Hugo) », *Romantisme*, n°142, 2008.

<sup>147</sup> *LM*, I, VIII, 3, Massin XI, p. 246.

La nuit, les hauts sommets, noyés dans la vapeur,  
 Les antres froids, ouvrant la bouche avec stupeur,  
 Les blocs, ces durs profils, les rochers, ces visages  
 Avec qui l'ombre voit dialoguer les sages,  
 Guettent le grand secret, muets, le cou tendu ;  
 L'œil des montagnes s'ouvre et contemple éperdu ;  
 On voit s'aventurer dans les profondeurs fauves  
 La curiosité de ces noirs géants chauves ;  
 Ils scrutent le vrai ciel, de l'Olympe inconnu ;  
 Ils tâchent de saisir quelque chose de nu :  
 Ils sondent l'étendue auguste, chaste, austère,  
 Irritée, et, parfois, surprenant le mystère,  
 Aperçoivent la Cause au pur rayonnement,  
 Et l'Énigme sacrée, au loin, sans vêtement,  
 Montrant sa forme blanche au fond de l'insondable.  
 Ô nature terrible ! ô lien formidable  
 Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé !  
 Bain de la déité dans le gouffre étoilé !  
 Farouche nudité de la Diane sombre  
 Qui, de loin regardée et vue à travers l'ombre,  
 Fait croître au front des rocs les arbres monstrueux !  
 Ô forêt<sup>148</sup> !

On aura reconnu l'histoire d'Actéon : les monts personnifiés jouent le rôle du chasseur grec devant « le grand secret », « le mystère », « la Cause », « l'Énigme » ou encore « l'idéal » – tous noms d'une seule et même chose, qui joue le rôle de Diane. La motivation de cette assimilation est multiple et hétéroclite ; elle se déploie progressivement, selon à peu près les mêmes étapes que le développement de la métaphore elle-même, dont l'une des logiques est l'explicitation progressive du mythe : c'est pourquoi nous analyserons ces trois progressivités simultanément. **a)** Dans les onze premiers vers, on n'a d'abord que l'assimilation des monts à des contemplateurs curieux et effarés ; seule la suite permettra de mettre le nom d'Actéon sur cette attitude. Premier élément de motivation : à la curiosité, à l'indiscrete contemplation du voyeur mythique correspond chez les montagnes une attitude religieuse, une scrutation métaphysique, une contemplation au sens hugolien du terme. **b)** À partir du douzième vers, l'assimilation du « grand secret » (qui avait déjà été évoqué, mais seulement littéralement) à Diane vient compléter la métaphore et peu à peu révéler le mythe, avec deux étapes : **b1)** pendant six vers, des adjectifs qui conviennent à Diane sont appliqués à des substantifs de l'isotopie littérale : « quelque chose de *nu* », « l'étendue *auguste, chaste, austère, / Irritée* », « la Cause *au pur rayonnement* », « l'Énigme sacrée, au loin, *sans vêtement, / Montrant sa forme blanche* » ; si Diane n'est pas encore nommée, tous les éléments de sa silhouette physique et morale sont indiqués, et ainsi le mythe se précise sans encore s'expliciter. Trois éléments de

---

<sup>148</sup> LS1, VIII (poème unique), II, Massin X, p. 593-594.

motivation : à la nudité de la déesse correspond le dévoilement du mystère, à sa fureur d'être surprise correspond la difficulté et comme le refus de se laisser saisir qui définit le mystère, à la blanche clarté correspond la pureté de l'idéal. **b<sub>2</sub>**) Les six derniers vers, distingués par leur forme exclamative, apportent deux nouveautés : le mythe s'explicité enfin, avec désormais des substantifs qui réfèrent à Diane (« Bain de la déité ») et surtout son nom propre (« Farouche nudité de la Diane sombre »), au dernier moment comme dans les métaphores de Sodome, de Proserpine et d'Andromède ; de plus, un dernier élément de motivation vient corroborer la métaphore, la croissance des arbres sur les monts, correspondant aux bois de cerf qui poussent au front d'Actéon. On voit combien le dernier élément de motivation diffère des premiers, par surdétermination littérale et même par jeu de mots (ressemblance matérielle et homonymie des bois et du bois). De même, l'assimilation de l'idéal à Diane semble motivée *aussi* par la présence de la lune dans le paysage littéral (« Bain de la déité *dans le gouffre étoilé* »). Ainsi Hugo fait feu de tout bois, tous les indices lui sont bons, même les convergences les plus discutables, pour retrouver dans l'objet de sa pensée le dessin séduisant du mythe, – il y a chez lui un désir du mythe, antérieur à toute considération philosophique. Du coup, on peut se demander si la métaphore a une signification philosophique sérieuse, surtout quand on voit l'affirmation littérale exorbitante qu'elle porte : *les monts contemplant l'idéal* (c'est déjà difficile à admettre) *et c'est cette contemplation qui fait pousser les forêts sur leur masse* : « ô lien formidable / Du bois qui pousse avec l'idéal contemplé ! » Mais en réalité, il n'y a là qu'un nœud de deux idées dont chacune, considérée isolément, peut passer pour sérieuse. **a)** Non seulement l'animisme, mais l'idée que les choses naturelles contemplant elles aussi, et peut-être mieux que l'homme, est une ligne thématique qu'on retrouve dans de nombreux textes de Hugo. On a beaucoup discuté sur la façon dont il fallait recevoir ces affirmations<sup>149</sup>. Sans doute, en certains endroits, l'animisme relève de la fantaisie poétique<sup>150</sup>, mais ailleurs il en est sérieusement question<sup>151</sup> ; il ne faut pas pour autant le

---

<sup>149</sup> Voir Jordi Brahamcha-Marin, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)* (thèse de doctorat (dir. Franck Laurent), université du Mans, 2018), au vol. 1 le chapitre 11, et plus particulièrement « La "religion" de Victor Hugo ? Discussions sur la nature de ses "croyances" » (p. 358-368).

<sup>150</sup> Dans les poèmes où le cadre naturel reflète l'humeur enjouée du poète : par exemple, dans *Les Contemplations*, « *Oui, je suis le rêveur...* » (I, 17) ou « *Premier mai* » (II, 1).

<sup>151</sup> Par exemple dans « *Ce que dit la bouche d'ombre* » (*LC*, VI, 26), où l'animisme se lie à la doctrine de la métempsycose ; c'est cette doctrine qui explique que la contemplation des choses naturelles aille plus loin que celle de l'homme : « *Homme ! homme ! aigle aveuglé, moindre qu'un moucheron ! / Pendant que dans ton Louvre ou bien dans ta chaumière, / Tu vis sans même avoir épelé la première / Des constellations [...] / Là dans l'ombre, à tes pieds, homme, ton chien voit Dieu* » (Massin IX, p. 382). C'est que les âmes prises dans les choses naturelles expient, alors que les âmes dans leur stage humain sont libres et soumises à l'épreuve du devoir : « *Or, je te le redis, pour se transfigurer, / Et pour se racheter, l'homme doit ignorer. / [...] Sans quoi, comme l'enfant*

recevoir comme la doctrine assurée du poète, mais sans doute plutôt comme un coup de sonde de l'imagination hypothétique dans l'inconnu<sup>152</sup>. **b)** D'autre part, l'idée qu'une certaine interaction entre les choses naturelles et « l'idéal », *alias* « la Cause », apporte à ces choses naturelles l'énergie d'être et de croître, cette idée n'a rien d'inouï : elle ressemble à la doctrine de l'*émanation* ou de la *procession* dans le néoplatonisme plotinien, ou à la théorie de la création continuée (l'acte créateur de Dieu continue à s'exercer et à soutenir la création à chaque instant) qui existe chez Descartes, dans la théologie chrétienne, – et semble-t-il chez Hugo lui-même<sup>153</sup>. Reste donc seulement le nœud établi entre ces deux idées, à savoir que le canal de cette création continuée serait la relation contemplative entre les choses animées et la cause idéale : après tout, pourquoi pas ? Là serait le pas original franchi par Hugo, – et encore, peut-être faut-il voir une vague empreinte néoplatonicienne dans cette assimilation de l'*émanation* et de la *contemplation* généralisée.

Quand on jette un regard d'ensemble sur ces morceaux de bravoure, on constate qu'ils donnent à peu près tous un traitement littéraire d'un motif pictural ou sculptural : la destruction de Sodome, le rapt de Proserpine, Andromède délivrée par Persée, les sorcières de *Macbeth*, Actéon épiant Diane au bain, Jacob et l'Ange, l'archange Michel écrasant Satan... Il y a donc dans cette forme de l'écriture hugolienne comme une émulation des arts : la littérature se prouve capable de faire elle aussi revivre le mythe, avec une puissance d'évocation visuelle égale ou supérieure, dans la différence de ses moyens (des mots, des représentations mentales), et en même temps avec le tressage d'une signification allégorique, plus nettement, plus activement que les arts plastiques ne peuvent le faire. En composant ces visions mythiques et méditatives, Hugo fait une fois de plus de la contemplation une pratique d'écriture ; une pratique qui peut rappeler, *mutatis mutandis*, l'art de l'icône orthodoxe, fabrication d'image investie de spiritualité : de même, Hugo peint avec minutie des visions flamboyantes dans lesquelles il met de la pensée, – de la méditation, mêlant souvent rationalité et sentiment (voir la tonalité douloureuse de l'image d'Andromède), et jamais très éloignée des questions religieuses, en cela tendant vers le spirituel.

---

guidé par des lisières, / L'homme vivrait, marchant droit à la vision. / Doubter est sa puissance et sa punition » (Massin IX, p. 383).

<sup>152</sup> Sur l'imagination hypothétique voir notre chapitre 1 p. 98-99.

<sup>153</sup> Voir le chapitre 4 p. 200 n. 14.

## La métaphorisation des mythes : fixations

Proserpine, Andromède, Actéon, ces mythes métaphorisés n'ont qu'une seule occurrence dans notre corpus, et probablement dans toute l'œuvre de Hugo. Y a-t-il des récurrences observables dans le domaine des métaphores mythiques ? C'est à cette condition de récurrence que la démarche de l'écrivain, dépassant la réécriture ponctuelle, peut vraiment devenir constitution d'une *mythologie philosophique personnelle* – mythologie personnelle ici non point au sens où l'entend Pierre Albouy, d'un ensemble de fictions inventées par l'écrivain (ce que nous avons étudié au chapitre 12), mais au sens d'une appropriation personnelle de la mythologie héritée, fixe et cohérente à travers l'œuvre. En fait, nous avons déjà constaté plus haut certaines récurrences mythiques. Le sphinx et Isis, par exemple, sont des symboles récurrents du mystère. Mais ces fixations ont trois caractéristiques qui sont peut-être des limites :

a) Ce sont des *symboles simples*, comme nous l'avons vu, sans grande épaisseur.

b) Cela les rend applicables aux objets les plus divers, à la prostituée comme à la Révolution française ou à l'énigme de l'univers. De même, Légion<sup>154</sup>, symbole de l'innombrable et de l'infini, devient le prédicat d'une grande variété de sujets : l'esprit de l'homme, naissant du progrès, dans « Force des choses » (« Le passé n'est que l'œuf d'où tu sors, Légion<sup>155</sup> ! »), le langage dans « Suite » (« c'est que le mot s'appelle Légion ; / C'est que chacun, selon l'éclair qui le traverse, / Dans le labeur commun fait une œuvre diverse<sup>156</sup> »), l'être en général dans « *Magnitudo Parvi* » (« l'être / Se nomme Gouffre et Légion<sup>157</sup> »), enfin les génies (« Shakespeare est Légion<sup>158</sup> », « Le moi des grandes âmes tend toujours à se faire collectif. Les hommes de génie sont Légion<sup>159</sup> »). Cela n'est pas sans intérêt intellectuel : se dessinent ainsi des partages de la réalité, à travers les frontières catégorielles habituelles, des partages sous le chef non seulement d'un concept abstrait, mais d'une image associée à ce concept, plus frappante et mémorable que lui, servant ainsi de porte d'entrée ou de signe de ralliement dans la pensée de l'écrivain. Mais à se disperser ainsi, le mythe s'expose à une dilution de sa valeur philosophique. Il y a ainsi chez Hugo tout ce qui est *hydre*, tout ce qui est *méduse* ou

---

<sup>154</sup> Voir sur ce démon, parfois ange chez Hugo, le chapitre 11 p. 636-637.

<sup>155</sup> *Ch*, VII, 12, Massin VIII, p. 764.

<sup>156</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 79.

<sup>157</sup> *LC*, III, 30, III, Massin IX, p. 211.

<sup>158</sup> *WS*, III, 1, 2, Massin XII, p. 297.

<sup>159</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 444.

*gorgone*, tout ce qui est *ange* : le dénominateur commun s'amenuise à mesure que ces métaphores prolifèrent dans l'œuvre.

c) Ce sont enfin des symboles banals, déjà traditionnels, ou faciles, sans grande originalité.

Quelques fixations échappent en partie à ces limites. Le mythe d'Orphée a trois occurrences, celui d'Apollon Pythien en a deux, qui soutiennent toujours la même idée<sup>160</sup>, et avec une certaine épaisseur. Mais leur symbolique est traditionnelle : d'Orphée dompteur de fauves au poète dompteur des passions, d'Apollon combattant le dragon à l'harmonie ennemie du chaos, il n'y a pas de trouvaille originale. On peut en dire à peu près autant des deux mythes associés à Jacob, l'échelle et la lutte contre l'ange. La première a trois occurrences : dans « *Horror* », nous l'avons vu, elle unit la terre au monde de l'idéal moral ; dans « *Promontorium Somnii* », elle est adossée à la cime du rêve et monte là encore dans le ciel de l'idéal, mais de l'idéal en art ; on la trouve encore dans « Ce que dit la bouche d'ombre », où elle est identifiée à l'échelle de la métempsycose : « Cette échelle apparaît vaguement dans la vie / Et dans la mort. Toujours les justes l'ont gravie : / Jacob en la voyant, et Caton sans la voir. / Ses échelons sont deuil, sagesse, exil, devoir<sup>161</sup> ». On voit qu'à nouveau, c'est une échelle de l'idéal moral. La lutte de Jacob contre l'ange a quatre occurrences dans notre corpus : dans « *Insomnie* », métaphore de l'inspiration artistique impérieuse, et dans *Les Misérables*, métaphore de la conscience morale, nous l'avons vu ; dans « *Les Mages* », de nouveau, elle décrit l'inspiration artistique : « Gluck et Beethoven sont à l'aise / Sous l'ange où Jacob se débat<sup>162</sup> ». Avec ces deux volets, l'art et la morale, le mythe correspond à une pensée dont

---

<sup>160</sup> Nous en avons cité plus haut une de chaque (p. 856 et p. 847). Le mythe d'Orphée est encore convoqué aux chapitres 2 et 3 du livre de *William Shakespeare* où se trouve l'occurrence déjà citée (II, VI, « Le Beau serviteur du Vrai ») : « Dans les temps antérieurs à l'histoire, là où la poésie est fabuleuse et légendaire, elle a une grandeur prométhéenne. De quoi se compose cette grandeur ? d'utilité. Orphée apprivoise les bêtes fauves ; Amphion bâtit des villes. [...] Eh bien, le poète belluaire, que vous admirez dans Orphée, reconnaissez-le dans Juvénal » (*WS*, II, VI, 2, Massin XII, p. 283-284) – on reconnaît une métaphorisation du type que nous avons étudié au chapitre 13 p. 768-773. Le début du chapitre 3 cite l'*Art poétique* d'Horace (v. 393) : « L'histoire entière constate la collaboration de l'art au progrès. *Dictus ob hoc lenire tigres* [on a dit pour cela qu'il [Orphée] apprivoisait les tigres] » (II, VI, 3, Massin XII, p. 284). Il n'y a là métaphorisation ni syntaxiquement, ni contextuellement, la citation peut se lire comme un exemple littéral ; mais le lecteur est tout de même incité à la lire allégoriquement, au moins par les autres occurrences, métaphoriques, du même mythe dans l'essai. Quant au mythe d'Apollon Pythien, il est également rendu symbolique dans la prose philosophique « Le Goût » : « C'est ce souverain goût, omnipotent comme le génie même dont il est le sens, qui partage l'orient en deux, donnant à la moitié caucasienne pour point de départ l'Idéal et à la moitié thibétaine pour point de départ le Chimérique. De là deux poésies immenses. Ici Apollon, là le Dragon. Le groupe du Pythien, ce symbole de la création même, jette dans l'esprit humain deux ombres, chacune à l'image de l'une de ses deux figures, et, de cette ombre double qui se bifurque, naissent dans l'art deux mondes. Ces deux mondes appartiennent au goût suprême, et marquent ses deux pôles. À l'une des extrémités de ce goût, il y a la Grèce, à l'autre la Chine » (Massin XII, p. 419).

<sup>161</sup> *LC*, VI, 26, Massin IX, p. 375.

<sup>162</sup> *LC*, VI, 23, I, Massin IX, p. 357.

nous avons déjà noté l'importance chez Hugo : la présence de Dieu à l'intérieur de l'homme, sous l'espèce de la conscience et du goût, le même phénomène, dans son application tantôt éthique, tantôt esthétique (voir notre chapitre 1 p. 93-94). Il y a une cohérence entre ces trois occurrences métaphoriques du mythe, une cohérence que la quatrième occurrence compromet quelque peu : dans « L'An neuf de l'Hégire », poème de la Première Série de *La Légende des siècles*, la lutte contre l'ange devient combat contre les forces du mal, et non plus expérience de l'exigence intérieure : Mahomet a « tenu tête dans l'ombre aux anges effrayants / Qui voudraient replonger l'homme dans les ténèbres ; / J'ai parfois dans mes poings tordu leurs bras funèbres ; / Souvent, comme Jacob, j'ai la nuit, pas à pas, / Lutté contre quelqu'un que je ne voyais pas<sup>163</sup> ».

L'une des fixations les plus soutenues (appuyées sur le plus grand nombre d'occurrences) dans notre corpus, est en même temps assez chaotique : à la Révolution française et au progrès s'associent les mythes bibliques de la création du monde et du paradis perdu. Fixation chaotique parce que la Révolution est tantôt création du monde, tantôt expulsion de l'homme hors du paradis. Hugo écrit au chapitre IV, VII, 3 des *Misérables* : « On peut dire qu'elle [la Révolution] a créé l'homme une deuxième fois, en lui donnant une seconde âme, le droit<sup>164</sup> », et la même assimilation passe dans deux citations métaphorisées du livre de *William Shakespeare* intitulé « Le Dix-neuvième Siècle » : « La France, sublime essayeuse du progrès, a fondé une république en Amérique avant d'en faire une en Europe. *Et vidit quod esset bonum*<sup>165</sup> », puis surtout ce passage que nous avons déjà rencontré plus haut : « Dieu la première fois a dit lui-même *fiat lux*, la seconde fois il l'a fait dire. / Par qui ? / Par 93<sup>166</sup> ». Cette assimilation permet de dire l'événement comme commencement radical, prodigieux, sublime ; elle le sacralise, et dans la dernière occurrence au moins, elle l'intègre à une théologie de l'histoire, où l'acte créateur de Dieu se continue par des médiations humaines. Par ailleurs, non plus la Révolution mais l'accomplissement du progrès attire une autre métaphore mythique : l'Éden retrouvé – *Paradise regained*, un mythe auréolé du prestige de Milton. Dans « Plein ciel », sous le vol de l'aéroscaphe, « Éden / S'élargit sur l'Érèbe,

---

<sup>163</sup> *LSI*, III, 1, Massin X, p. 463.

<sup>164</sup> *LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 708.

<sup>165</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 305.

<sup>166</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 306.

épanoui soudain ». Dans *Les Misérables*, Hugo annonce qu'« on refera Éden par A + B<sup>167</sup> ». Dans « Les Génies appartenant au peuple », les génies « appellent à grands cris toute la perfectibilité à la fois, tous les accomplissements, toutes les floraisons, l'amour dans l'homme, l'éden sur la terre<sup>168</sup> », et Hugo écrit ailleurs dans le même texte que le génie « affirme la rentrée au paradis<sup>169</sup> ». C'est qu'il ne s'agit plus de dire un commencement, mais au contraire un aboutissement, et la réalisation progressive d'un *idéal*, ce que traduit peut-être l'image du lieu de bonheur autrefois habité, dont le souvenir s'est conservé. Cette métaphorisation mythique fait l'objet d'un moment réflexif vers la fin de la prose philosophique « La Civilisation » : Hugo se démarque de la lecture chrétienne du mythe et propose une réinterprétation :

En ce qui concerne la civilisation, entre la conception religieuse, telle qu'elle est à cette heure, et la conception philosophique, la différence radicale, nous croyons l'avoir dit ailleurs, c'est le déplacement de l'éden. Il était en arrière, il est en avant. [...] L'éden faux, c'est l'état de nature ; l'éden vrai, c'est l'état de société<sup>170</sup>.

Mais du coup, que doit devenir la Révolution, événement fondateur dans le progrès humain, si on veut l'intégrer à cette métaphore du paradis retrouvé ou du paradis futur ? Elle devient, paradoxalement, l'expulsion de l'homme hors du paradis originel, dans le dernier paragraphe de « La Civilisation ». Cela rend nécessaire, à l'intérieur même de l'image, un dédoublement du paradis, en un « éden faux » qui est l'état de nature et un « éden vrai » qui est la civilisation accomplie. La Révolution proprement dite trouve à s'insérer dans l'image grâce à une assimilation qui est en elle-même récurrente : elle est l'archange au glaive flamboyant<sup>171</sup> ; Dieu, dans la Genèse, poste devant le jardin d'Éden « les chérubins et la flamme du glaive fulgurant ». Ainsi peut se déployer un nouveau morceau de bravoure métaphorico-mythique :

Qui dit force, dit énergie. La révolution est une volonté. Ceux qui ne voient en elle qu'un élément se trompent ; elle est une intelligence ; elle est un être. Elle est debout, immense, ailée, armée. Elle a des ordres, qu'elle exécute. Elle n'entend pas qu'on s'arrête, elle pousse le siècle devant elle ; car, nous venons de le dire, les haltes ne sont qu'apparentes ; le fatal travail providentiel ne s'interrompt pas ; nulle solution de

---

<sup>167</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 864.

<sup>168</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 445.

<sup>169</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 443.

<sup>170</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 432.

<sup>171</sup> Dans des passages que nous avons déjà cités : les barricades sont écrasées « à moins que la Révolution, surgissant brusquement, ne vienne jeter dans la balance son flamboyant glaive d'archange » (*LM*, V, I, 12, Massin XI, p. 846) ; au livre « L'Argot », il ne manque que le motif de l'archange : « la révolution française, qui n'est pas autre chose que l'idéal armé du glaive, se dressa » (*LM*, IV, VII, 3, Massin XI, p. 708) ; dans *William Shakespeare*, la France en révolution devient archange : « La Révolution, c'est la France sublimée. Il s'est trouvé un jour que la France a été dans la fournaise, les fournaises à de certaines martyres guerrières font pousser des ailes, et de ces flammes cette géante est sortie archange » (*WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 309).

continuité ; l'enjambée amène l'enjambée ; une fois réalisé, l'effet devient cause, et entre en parturition d'un résultat nouveau qui à son tour engendre, et ceux-là même qui croient rester immobiles se déplacent et avancent. Pas moyen de se soustraire au progrès, qui est le jour levant ; la conviction du soleil gagne secrètement les hiboux, et les ennuie. Ceux-là même qui trouvent l'avenir possible n'ont qu'à se retourner, et le passé leur semblera plus impossible encore. C'est fini, il faut progresser, il faut apprendre, il faut s'améliorer, il faut penser, il faut aimer, il faut vivre, tirez-vous de là comme vous pourrez, aucun recul n'est possible, les portes du retour sont fermées, et chassés de nouveau du paradis imbécile et chimérique de l'inconscience, la vieille Ève, l'antique Erreur qui, d'usurpation en usurpation était devenue tyrannie, le vieil Adam, l'antique Ignorance qui, de dégradation en dégradation était devenue Esclavage, talonnés par la Révolution française, s'en vont vers le travail, vers la fécondité, vers le salubre emploi des forces terrestres, vers l'activité, vers la responsabilité, vers la liberté, inexorablement envoyés en avant, marchant, marchant toujours, avec ce grand flamboiement d'épée derrière eux<sup>172</sup>.

On reconnaît un de ces paragraphes en prose qui déploient une vision mythique, comme celle d'Andromède dans *Les Misérables* et celle des sorcières de *Macbeth* dans « Les Fleurs ». Mais des différences importantes sont à noter. L'image mythique n'occupe pas ici toute la place : elle s'esquisse dans les quatre premières lignes, puis elle est laissée de côté aux huit lignes suivantes, avant d'être ressaisie et achevée à la fin du paragraphe. Là où le mythe n'est pas, la réflexion abstraite ne refuse pas d'autres métaphores, celle de la marche, celle des hiboux. L'intéressant est le mouvement par lequel l'image mythique se dégage de ces passages de réflexion où elle n'est pas encore. Au début du paragraphe, une métaphysique d'abord très littérale de l'événement historique – non pas seulement « un élément » mais « une énergie », « une volonté », « une intelligence », « un être » – se prolonge, grâce à l'ajout d'attributs visuels (« debout, immense, ailée, armée »), dans la première esquisse de l'image. Et au terme des huit lignes de suspension du dessin, c'est la métaphore récurrente chez Hugo de la marche du progrès qui ramène au mythe : « aucun recul n'est possible, les portes du retour sont fermées ». L'explicitation du mythe par des noms propres n'attend pas la fin du paragraphe ; et surtout, par rapport aux autres morceaux de bravoure mythiques, le visuel est en recul, même s'il faut saluer la beauté de la silhouette d'ange au début, du « grand flamboiement derrière eux » à la fin : l'archange Révolution concentre le peu d'épaisseur visionnaire du passage. Les mots du comparé, quant à eux, ont une présence qui donne à la métaphore la plus grande clarté allégorique. La signification prêtée à Adam et Ève est intéressante parce qu'elle semble lointainement motivée – Ève ayant commis la faute de cueillir le fruit interdit, Adam ayant eu la naïveté d'en manger, l'une peut représenter l'erreur et l'autre l'ignorance – et en même temps elle s'étend bien au-delà de son noyau motivé, de façon à devenir parfaitement couvrante dans le domaine du politique, de la civilisation : la

---

<sup>172</sup> « La Civilisation », Massin XII, p. 435.

tyrannie et l'esclavage. Cela grâce à une pensée hugolienne qui n'hésite pas à poser des affirmations d'ontogénèse extrêmement simples et fortes : l'erreur qui « était devenue tyrannie », l'ignorance qui « était devenue Esclavage ».

## Métaphores théologiques

Nous étudierons dans cette partie les métaphores qui prennent pour comparants des notions de la théologie chrétienne : à travers ces métaphores, Hugo remanie certaines idées d'un système de pensée qui, pris en bloc et littéralement, lui paraît faux et souvent révoltant. Repenser la théologie chrétienne, c'était une démarche assez répandue dans la littérature humanitaire du XIX<sup>e</sup> siècle, que Paul Bénichou a étudiée dans un chapitre du *Temps des prophètes* : chez des écrivains comme Lamennais, Alphonse-Louis Constant ou Alphonse Esquiros, les idées d'incarnation, de rédemption, de trinité étaient reprises avec un contenu nouveau, hétérodoxe, démocratique et progressiste ; les personnages de la mythologie chrétienne (le Christ, Satan, la Vierge Marie) étaient réinterprétés, souvent relancés dans des fabulations nouvelles ; et Bénichou note l'hésitation ou l'ambivalence entre simple relecture figurée de la tradition chrétienne et refonte d'une théologie ancienne dans une théologie nouvelle<sup>173</sup>. On retrouve chez Hugo non seulement certaines idées (l'homme, la femme et l'enfant comme trinité humaine<sup>174</sup>, la France Christ des nations<sup>175</sup>) mais le dynamisme même de ces refontes théologiques : massivement dans *La Fin de Satan*, de façon plus sporadique dans le reste de son œuvre. De façon intéressante, Hugo applique ainsi au christianisme un regard que le christianisme lui-même avait déjà jeté sur les autres théologies : quelque chose de la vérité, mêlé de beaucoup d'erreur, s'est malgré tout formulé dans la doctrine chrétienne. La métaphore sera une façon d'extraire cette vérité, – et l'on peut se demander s'il n'y a pas *toujours* quelque chose d'un peu métaphorique dans le réemploi des idées théologiques. Considérons par exemple l'un des plus littéraux de ces réemplois : celui du mot Verbe avec la

---

<sup>173</sup> Paul Bénichou, « L'Hérésie romantique », chapitre 12 du *Temps des prophètes* [1977], in *Romantismes français*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, t. 1, p. 845-874.

<sup>174</sup> Dans *Les Misérables*, au sujet de la nuit de noces de Marius et Cosette : « L'amour, c'est le creuset sublime où se fait la fusion de l'homme et de la femme ; l'être un, l'être triple, l'être final, la trinité humaine, en sort » (V, VI, 2, Massin XI, p. 949). On trouve la même trinité humaine chez Alphonse-Louis Constant et chez Flora Tristan (voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, éd. cit., p. 866-868).

<sup>175</sup> Dans *Napoléon le Petit*, Conclusion II, 1, Massin VIII, p. 531-532, passage que nous avons étudié au chapitre 9 p. 498-500. Alphonse Esquiros, entre autres, faisait de la France le Messie des Peuples, ayant subi sa Passion à Waterloo (voir Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes*, éd. cit., p. 871) : on voit à la fois la ressemblance et la différence avec la métaphore hugolienne, qui situe la Passion du même Christ en 1851.

majuscule, – soit l'idée d'un Dieu *logos*, d'un Dieu parole, ayant créé le monde par sa parole (et donc le monde a une structure logique, se prête au langage et à la pensée de l'homme), adressant la parole à l'homme, avant d'incarner cette parole dans le Christ<sup>176</sup>. Chez Hugo cette idée est reprise pour exalter la puissance de la parole humaine, d'abord au livre V de *Napoléon le Petit* : pour les adversaires du parlementarisme, la parole des orateurs n'était que du bruit, du vent ; mais, écrit Hugo, « ce bruit, ce vent, c'était le Verbe. Force sacrée. Du verbe de Dieu est sortie la création des êtres ; du verbe de l'homme sortira la société des peuples<sup>177</sup> ». Dans « le Verbe » à la fin de la première phrase, il y a le tremblé d'une syllepse et l'écart d'une quasi-métaphore. L'expression ainsi conçue (article défini, majuscule au substantif, et c'est tout) fait entendre au lecteur « le Verbe dont nous parle la théologie chrétienne » ; mais en même temps, Hugo s'approprie l'idée théologique, puisqu'il retrouve ce Verbe dans la parole humaine. La notion change donc légèrement de contenu, et du contenu ancien au contenu nouveau, il y a la parenté d'une analogie étroite : quasi-métaphore, ou métaphore minimale. Les deux phrases suivantes précisent la pensée de Hugo : la parole, « force sacrée », est créatrice, celle de l'homme comme celle de Dieu, mais chacune à son rang ; la parole divine a créé le monde, et la parole humaine, retenant une parcelle de cette efficace, fera advenir la société idéale ; de nouveau dans ce passage, le mythe des premiers versets de la Genèse sert à penser l'avènement du progrès. L'appropriation hugolienne de l'idée du Verbe est plus radicale encore, dans *Les Contemplations*, à la fin du poème « Suite », qui exalte lui aussi la parole humaine : « Oui, tout-puissant. Tel est le mot. Fou qui s'en joue ! [...] / Il est vie, esprit, germe, ouragan, vertu, feu ; / Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu<sup>178</sup> ». Ce dernier vers joue de l'antanaclase : « le Verbe » à la fin du premier hémistiche est accepté comme prédicat du « mot » parce qu'il en est la simple traduction dans un latin francisé, avec une majuscule pour désigner une généralité abstraite ; tandis que le deuxième hémistiche, citation du prologue de l'évangile de Jean, donne au « Verbe » tout son sens théologique. Le glissement de l'un à l'autre est possible à condition de sortir des limites de la théologie chrétienne, qui ne donne pas aux versets de Jean une conséquence aussi étendue : la présence de Dieu en toute parole.

Nous étudierons ici des cas dont le caractère métaphorique est plus prononcé. Une autre frontière poreuse doit enfin être signalée, – on l'a déjà pressentie : les métaphores fondées sur

---

<sup>176</sup> Tout cela tiré du prologue de l'évangile de Jean : « Au commencement était le Verbe [λόγος], et le Verbe était auprès de Dieu, et le Verbe était Dieu » (1, 1).

<sup>177</sup> *N le P*, V, 5, Massin VIII, p. 488.

<sup>178</sup> *LC*, I, 8, Massin IX, p. 81.

des mythes bibliques ou chrétiens sont toujours, à un degré plus ou moins fort, des métaphores théologiques. Nous venons de voir quel usage Hugo fait du mythe de la création du monde, et ce mythe est le socle de toute une théologie. De même, le poème des *Châtiments* qui assimile le peuple à Lazare pour l'appeler à ressusciter métaphorise à la fois un épisode des Écritures, donc un mythe, en un sens large du terme, et l'idée théologique de résurrection<sup>179</sup>. Nous avons donc, en réalité, déjà entamé cette étude de la réécriture théologique hugolienne que nous poursuivrons ici.

## La damnation

Hugo achève *Les Misérables* au sortir d'une décennie pendant laquelle il a beaucoup médité la question de la damnation la plus littérale : le sort des âmes après la mort, le châtement de leurs fautes, la possibilité d'un exil éternel hors du bonheur et de l'amour divin, sont des problèmes qui traversent les conversations avec les tables parlantes, le recueil des *Contemplations*, d'autres poèmes non encore publiés, et en particulier *La Fin de Satan*. Or si l'éventualité d'une littérale damnation éternelle était toujours rejetée par lui comme révoltante, dans *Les Misérables* ce schème théologique a désormais une validité parfaite, quoique toujours aussi révoltant, parce qu'il subit une réapplication figurée. La première phrase de la brève préface pose d'emblée l'existence d'une damnation métaphorique comme l'objet central du roman :

Tant qu'il existera, par le fait des lois et des mœurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers, et compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ; tant que les trois problèmes du siècle, la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit, ne seront pas résolus ; tant que, dans de certaines régions, l'asphyxie sociale sera possible ; en d'autres termes, et à un point de vue plus étendu encore, tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère, des livres de la nature de celui-ci pourront ne pas être inutiles<sup>180</sup>.

Hugo écrit « des enfers », mais c'est « l'enfer » au singulier qu'il a en vue. La signification de la métaphore n'est pas déployée ici dans toute son étendue et dans son détail : on comprend que la « damnation sociale » s'identifie en gros à la misère, dont Hugo énumère divers aspects, et « les lois » étant mises en cause à côté des mœurs, on peut entrevoir le rôle de la pénalité ; mais ce sera la tâche du roman que de donner son riche contenu à une image qui dans la préface est seulement lancée et ébauchée. En effet, la métaphore de la damnation a dans *Les Misérables* une validité sur plusieurs niveaux, sociologiques, psychologiques et

---

<sup>179</sup> *Ch*, II, 2, Massin VIII, p. 611-612.

<sup>180</sup> *LM*, Préface, Massin XI, p. 49.

éthiques, qui forment un ensemble extrêmement cohérent et solidement motivé. **a)** La damnation décrit d'abord le fait qu'une part considérable de l'humanité *naît dans la misère*, c'est-à-dire dans un état de dénuement économique qui promet une vie de souffrance, et dont il est à peu près impossible de s'extraire. À ce premier niveau, la métaphore a déjà trois ou quatre motivations : la *souffrance*, l'*irréremédiable* (qui est le caractère le plus marquant et le plus choquant de la damnation chrétienne pour Hugo ; la préface parle d'une « fatalité humaine »), le *désespoir* (traditionnellement l'état psychologique des damnés, presque à coup sûr celui des misérables), à quoi on peut ajouter la *prédestination* : autre caractère choquant de la damnation dans une certaine lecture chrétienne, la prédestination décrit parfaitement cette assignation de sort injuste par la naissance qu'est l'origine sociale. **b)** Il y a ensuite pour Hugo une damnation au second degré, la condamnation pénale, qui advient aux misérables en conséquence de leur misère (au mieux, parce qu'ils volent un pain faute d'une autre solution pour nourrir leurs enfants). Ici la motivation de la métaphore s'enrichit encore : *faute* (innocente, involontaire et forcée peut-être – comme celle du réprouvé prédestiné), *condamnation*, *punition*, *infamie*, surcroît de *souffrance* (captivité et mauvais traitements), surcroît d'*irréremédiable* (on n'échappe pas à la flétrissure du bagne même quand on en est sorti), surcroît de *désespoir*. **c)** Enfin, aux deux niveaux précédents, il y a une damnation *morale* qui découle de la condition matérielle et sociale : la souffrance, l'ignorance, le sentiment d'injustice et le désespoir attachés à la misère et à la pénalité tournent les âmes vers le *mal* : dernier élément de motivation qui manquait à la métaphore<sup>181</sup>.

Il y a ainsi quelque chose d'extrêmement systématique, complet et convaincant dans le déplacement que Hugo opère du schème théologique, de la vie dans l'au-delà à la vie terrestre. En même temps, une anomalie éclatante ressort de tout cet engrenage, par rapport à la théologie chrétienne : le mal dans l'âme damnée est le *résultat* et non le motif de la *damnation*, le châtement est injuste et produit la faute. Cette anomalie, comme nous l'avons vu, est interne à la damnation théologique si on lui assortit une prédestination ; mais la prédestination n'est pas parfaitement acceptée par tout le christianisme, loin de là, et la prédestination sociale décrite par Hugo ne peut que révolter le lecteur. Le lecteur chrétien est censé se révolter aussi du sacrilège qu'il y a, pour une société, à laisser fonctionner ce système de damnation qui usurpe et empiète sur le divin : l'égalité des âmes devant le

---

<sup>181</sup> Toute cette métaphorisation de la damnation chrétienne avait déjà commencé dans certaines œuvres d'avant l'exil : *Le Dernier Jour d'un condamné* en 1829 (le départ des forçats pour Toulon est décrit avec des comparaisons et des métaphores infernales) et *Notre-Dame de Paris* en 1831 (enfer de la Cour des miracles, c'est-à-dire de la gueuserie parisienne ; enfer du cachot de la Esmeralda, dans un chapitre intitulé « *Lasciate ogni speranza* »).

jugement de Dieu est compromise par la prédestination sociologique au mal ; dans les termes de la pensée hugolienne, cela s'écrit : « compliquant d'une fatalité humaine la destinée qui est divine ».

Ce contenu riche de la métaphore, que nous venons de déployer, se livre de façon parfois partielle et toujours condensée en quelques passages décisifs du roman. Au livre intitulé « Patron-Minette », la métaphore des mineurs de la société se transforme, à mesure que l'on descend de sape en sape, en une métaphore infernale :

plus bas, beaucoup plus bas, et sans relation aucune avec les étages supérieurs, il y a la dernière sape. Lieu formidable. C'est ce que nous avons nommé le troisième dessous. C'est la fosse des ténèbres. C'est la cave des aveugles. *Inferi*.  
Ceci communique aux abîmes<sup>182</sup>.

Et Hugo reprend, après un changement de chapitre : « Là le désintéressement s'évanouit. Le démon s'ébauche vaguement ; chacun pour soi. Le moi sans yeux hurle, cherche, tâtonne et ronge. L'Ugolin social est dans ce gouffre<sup>183</sup> ». Nous avons déjà commenté cette métaphore au chapitre 7 (p. 431) ; redisons ici combien l'installation de l'image infernale est subtile, progressive, un *ébauchage* par touches éparses. D'abord, en phrase nominale attributive, le mot *enfers* en latin, *inferi* : réticence ou solennisation de l'épouvante qui rend plus effrayant ce qu'elle refuse de nommer en français et dans une syntaxe attributive complète. Puis « le démon s'ébauche vaguement », où le verbe *s'ébauche* explicite et renforce l'esthétique de la métaphore. Puis « l'Ugolin social est dans ce gouffre » : l'image se crypte dans une allusion lettrée ; Dante, ici comme ailleurs, sert de relais littéraire à la mythologie infernale et à la théologie de la damnation. Ugolin, par les particularités de son histoire, fournit une figure parfaite de cette voracité sans morale qui vient aux misérables d'avoir eu trop faim : Hugo, une fois de plus, révèle le potentiel symbolique considérable d'un motif de la tradition, fait porter la vérité la plus générale à l'anecdote la plus singulière ; et, en l'occurrence, sans morceau de bravoure, par une mention simple, mais pleine d'échos avec les mots de la faim et de la dévoration dans le passage. De toute la signification que peut avoir la métaphore de la damnation, une partie seulement est ciblée en ce passage, la prédestination au mal par la misère : « les silhouettes farouches qui rôdent dans cette fosse [...] ont deux mères, toutes deux marâtres, l'ignorance et la misère » ; « de la souffrance ces larves passent au crime ; filiation fatale, engendrement vertigineux, logique de l'ombre » ; « avoir faim, avoir soif, c'est le point de départ ; être Satan, c'est le point d'arrivée » ; « l'ignorance mêlée à la pâte

---

<sup>182</sup> *LM*, III, VII, 1, Massin XI, p. 532.

<sup>183</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 532.

humaine, la noircit. Cette incurable noirceur gagne le dedans de l'homme et y devient le Mal<sup>184</sup> ». Satan et les démons ne sont pas de simples damnés : *une fois damnés*, ils accomplissent tout le mal qu'ils avaient en eux ; ils sont donc la meilleure approximation possible de cette damnation sociale qui n'est pas précédée mais *suivie* de la criminalité. Que l'on compare avec ce passage des « Fleurs » (prose philosophique qui était à l'origine la continuation du livre « Patron-Minette ») sur la prostituée amoureuse du prisonnier : « L'œil de la damnée cherchant languissamment dans les myrtes le Satan<sup>185</sup> ». La prostituée est damnée comme victime de la pauvreté, et parce qu'elle a renoncé, pour vivre ou survivre, à une part de sa moralité : il y a là aux yeux de Hugo une dégradation sans doute, mais une bien mince avancée dans le mal, comparée au crime auquel roule le misérable masculin ; d'où le subtil déséquilibre entre « la damnée » et « le Satan ».

Plus loin dans *Les Misérables*, le spectacle de la cadène, qui s'offre un jour au regard de Cosette et Valjean, appelle de nouveau des métaphores infernales :

Brusquement, le soleil parut ; l'immense rayon de l'orient jaillit, et l'on eût dit qu'il mettait le feu à toutes ces têtes farouches. Les langues se délièrent ; un incendie de ricanements, de juréments et de chansons fit explosion. La large lumière horizontale coupa en deux toute la file, illuminant les têtes et les torsos, laissant les pieds et les roues dans l'obscurité. Les pensées apparurent sur les visages ; ce moment fut épouvantable ; des démons visibles à masques tombés, des âmes féroces toutes nues. Éclairée, cette cohue resta ténébreuse<sup>186</sup>.

La particularité de ce passage, par rapport aux précédents, est que la pensée métaphorique vient se greffer sur des faits narrés. Hugo orchestre ces faits de façon à en faire jaillir les images, il utilise un lever de soleil pour lancer une métaphore du feu (« on eût qu'il mettait le feu à toutes ces têtes farouches »), qui ensuite s'affranchit de son origine purement visuelle (« un incendie de ricanements, etc. »), et qui évidemment prépare et complète l'image des démons. Ces démons eux-mêmes modifient en retour la lumière du soleil : « c'était si monstrueux qu'on eût dit que cela changeait la clarté du soleil en lueur d'éclair ». L'identité démoniaque est éclairée et tirée du dedans des forçats par le soleil : la vérité métaphorique se dégage du visuel, et elle fait tourner le visuel au visionnaire, elle s'impose en fantasmagorie. Plus loin, prenant appui sur la différence d'humeur des sept groupes de forçats, Hugo introduit un motif dantesque : « Dante eût cru voir les sept cercles de l'enfer en marche » ; et il ajoute : « Marche des damnations vers les supplices, faite sinistrement, non sur le formidable

---

<sup>184</sup> *LM*, III, VII, 2, Massin XI, p. 532-533, pour ces quatre citations.

<sup>185</sup> « Les Fleurs », 4, Massin XII, p. 77.

<sup>186</sup> *LM*, IV, III, 8, Massin XI, p. 651.

char fulgurant de l'apocalypse, mais, chose plus sombre, sur la charrette des gémonies<sup>187</sup> ». Ici toute la signification possible de la métaphore de la damnation est condensée : les forçats représentent le résultat dernier de l'engrenage que nous avons décrit plus haut, et Hugo en souligne tous les aspects, férocité (« des âmes féroces toutes nues »), détresse (« pas un de ces êtres qui ne fût difforme à force de misère », « toutes les détresses étaient dans ce cortège comme un chaos »), ignorance et désespoir (« l'ignorance changée en hébètement était l'égale de l'intelligence changée en désespoir »).

Mais bien sûr, le principal damné du roman est Jean Valjean : « ce drame dont le pivot est un damné social<sup>188</sup> », ainsi le narrateur décrit au chapitre V, I, 20 l'histoire qu'il raconte. Le livre I, II du roman, où est raconté l'endurcissement du cœur de Valjean au bagne, s'intitule « La Chute » : autre réalité théologique, liée plus ou moins étroitement à la damnation selon que l'on considère le cas de l'homme (dont la chute originelle ne vaut pas damnation pour tous les individus) ou celui de Satan (dont la chute entraîne directement la damnation). Le cas de Valjean, comme l'a montré Pierre Albouy, s'identifie à celui de Satan, mais d'un Satan rachetable, et qui va rapidement s'engager sur le chemin de l'expiation<sup>189</sup>. Aussi Valjean est-il l'occasion pour Hugo d'affirmer les *limites* de sa métaphore de la damnation : il écrit au chapitre I, II, 7 que

le physiologiste observateur eût vu [en Valjean] une misère irrémédiable [...] il eût détourné le regard des cavernes qu'il aurait entrevues dans cette âme ; et comme Dante de la porte de l'enfer, il eût effacé de cette existence le mot que le doigt de Dieu écrit pourtant sur le front de tout homme : Espérance<sup>190</sup> !

Ici la métaphore de la damnation est utilisée de façon à la fois très ciblée – pour décrire l'état de l'âme qui découle de l'engrenage de la misère et de la pénalité – et originale, indirecte – puisque l'âme de Valjean est assimilée (comme en d'autres passages du roman) au lieu de la damnation, et à ce lieu tel que Dante l'a représenté : une fois de plus, Dante sert de relais littéraire à la théologie. Mais surtout, la métaphore dantesque est mise au conditionnel, mise à distance. Elle correspond au diagnostic du « physiologiste observateur », et Hugo, lui, ne s'accorde avec ce diagnostic qu'en un seul point : le mot Espérance, « Dieu [l'] écrit pourtant

---

<sup>187</sup> *LM*, IV, III, 8, Massin XI, p. 651, pour cette citation et la précédente.

<sup>188</sup> *LM*, V, I, 20, Massin XI, p. 865.

<sup>189</sup> Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, deuxième partie « La Mythologie de l'humanité », chapitre 3 « Satan et Jésus », section IV « La Rédemption » : Valjean est précisément un croisement de Satan et de Jésus, il « est bien Satan » (p. 299) mais il s'est « racheté et la notion d'expiation forme le pivot de ce roman. [...] La vie elle-même de Jean Valjean, tout entière consacrée à l'expiation, devient comme une imitation de Jésus souffrant » (p. 301).

<sup>190</sup> *LM*, I, II, 7, Massin XI, p. 113.

sur le front de tout homme » ; l'adverbe *pourtant* fait de ce geste originel de Dieu une objection irréfragable au diagnostic mis à distance. Tout le récit des *Misérables* vise à montrer deux choses : **a**) la damnation pénale, dans sa réalité strictement sociale, est pratiquement irrémédiable (Valjean sera toujours en fuite et ne pourra jamais être heureux, il lui faudra renoncer à voir Cosette à cause de son état de bagnard), c'est une authentique damnation et il faut donc l'abolir ; **b**) mais dans ses conséquences morales, cette damnation n'est jamais définitive (Valjean prouve la possibilité du rachat) – ce qui est une raison supplémentaire pour briser l'engrenage atroce de la pénalité : il n'y a d'authentique damnation qu'artificielle, créée par la société ; le schème théologique, faux et scandaleux pour la vraie théologie, ne peut servir que d'instrument pour repérer, penser un mal social, et le marquer de son sceau de scandale.

### Christologie diffractée

La métaphorisation hugolienne de la théologie christique est intéressante parce qu'elle ne se soucie pas trop d'unité. Hugo saisit plusieurs occasions de recycler des idées christologiques, sans veiller à la cohérence de ces recyclages : sa démarche n'est pas concertée mais opportuniste. Le Christ, dans la théologie chrétienne, est d'abord une des trois personnes de Dieu, qui a pris chair humaine ; chez Hugo, cette idée de l'incarnation divine est à la fois réactivée et réinterprétée pour penser le caractère divin des génies. On trouve au livre II, VI de *William Shakespeare* (« Le Beau serviteur du Vrai ») ce paragraphe sur le génie :

Il ne s'appartient pas, il appartient à son apostolat. Il est chargé de ce soin immense, la mise en marche du genre humain. Le génie n'est pas fait pour le génie, il est fait pour l'homme. Le génie sur la terre, c'est Dieu qui se donne. Chaque fois que paraît un chef-d'œuvre, c'est une distribution de Dieu qui se fait. Le chef-d'œuvre est une variété du miracle. De là, dans toutes les religions et chez tous les peuples, la foi aux hommes divins. On se trompe si l'on croit que nous nions la divinité des christ<sup>191</sup>.

Il n'y a ici de métaphorique que l'antonomase, « les christ<sup>s</sup> » au pluriel : le Christ est pris pour représentant le plus emblématique (ou le plus évident, en contexte européen) d'un type général dans les religions humaines, « les hommes divins », et avec ces mots, comme plus haut avec « Dieu qui se donne » et « miracle », le propos n'est pas métaphorique mais bien littéral. Hugo confronte sa théologie personnelle aux religions révélées, il trouve dans ces dernières des confirmations (qui ont peut-être été d'abord des semences) de ses intuitions ; mais surtout l'antonomase des « christ<sup>s</sup> » a une valeur polémique, elle est une façon agressive

---

<sup>191</sup> *WS*, II, VI, 1, Massin XII, p. 280.

et provocatrice d'affirmer une position dans un double conflit idéologique<sup>192</sup> : il y a une tension terrible et calculée entre, d'un côté, presque toute la phrase, la croyance professée en l'incarnation divine, qui ressemble à une main tendue en direction des chrétiens, et de l'autre côté, le simple pluriel de l'antonomase, qui coupe net cet élan de rapprochement avec le christianisme. En quoi les génies, pour Hugo, sont-ils des hommes divins ? Nous avons déjà étudié ailleurs sa théorie de Dieu intérieur à l'homme, et s'exprimant plus particulièrement chez le génie, par des choix esthétiques et éthiques qui viennent de plus loin que l'homme<sup>193</sup> ; cette théorie est certainement sous-jacente ici. En outre, une autre idée christologique entre dans la motivation de cette antonomase : le Christ a été envoyé sur la terre pour la rédemption et le salut du genre humain, – c'est bien ce que Hugo affirme dans *William Shakespeare*, à condition d'écarter l'idée littérale de rédemption et de comprendre le salut comme accomplissement du progrès.

En fait, l'idée de rédemption est elle aussi objet de métaphorisation dans *William Shakespeare*, dans un passage sur Gutenberg : « Gutenberg est un rédempteur<sup>194</sup> », explique Hugo, parce qu'en facilitant la reproduction matérielle des œuvres de l'esprit, il les a rendues à peu près impérissables, et ainsi l'esprit peut accomplir dans la longue durée son action civilisatrice :

Ce prodige a sauvé l'intelligence universelle. Gutenberg, au quinzième siècle, sort de l'obscurité terrible, ramenant des ténèbres ce captif racheté, l'esprit humain. Gutenberg est à jamais l'auxiliaire de la vie ; il est le collaborateur permanent de la civilisation en travail. Rien ne se fait sans lui. Il a marqué la transition de l'homme esclave à l'homme libre. Essayez de l'ôter de la civilisation, vous devenez Égypte. La seule décroissance de la liberté de la presse diminue la stature d'un peuple<sup>195</sup>.

On voit que Hugo ne reprend pas seulement le vocabulaire notionnel de la rédemption (*sauver, racheter*) mais l'imaginaire qui s'y rattache, des représentations mythiques (Gutenberg « sort de l'obscurité terrible, ramenant des ténèbres... », sans doute sur le modèle du Christ ramenant des enfers l'humanité sauvée) et métaphoriques : le mot de *rédemption*, c'est-à-dire étymologiquement de *rachat*, se comprend dans le cadre d'une métaphore de l'esclavage – l'homme était esclave de la mort et du péché – et Hugo réapplique cette métaphore ; mais l'intéressant est que dans cette réapplication, elle devient littérale : la liberté

---

<sup>192</sup> Contre les conservateurs chrétiens mais aussi, d'autre part, contre les républicains athées qui étaient nombreux autour de Hugo en exil, et à qui il voulait démontrer que la croyance en Dieu est nécessaire à la démocratie : voir sur ce point Pierre Albouy, « La Préface philosophique des *Misérables* », in *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976.

<sup>193</sup> Voir notre chapitre I p. 93-94 et 100-101.

<sup>194</sup> *WS*, I, IV, 10, Massin XII, p. 219.

<sup>195</sup> *WS*, I, IV, 10, Massin XII, p. 220.

des peuples, au sens propre, est en jeu dans la possibilité d'imprimer et de diffuser la pensée. On constate aussi la séparation qu'il y a entre cette métaphorisation de la figure christique et la précédente : Gutenberg n'est pas rédempteur en tant qu'homme divin à travers qui Dieu se communiquerait aux hommes, mais comme propagateur de la prédication des hommes divins. Ainsi se diffracte la théologie christique dans la pensée hugolienne.

Le même objet, la diffusion des œuvres de l'esprit et la pénétration de l'humanité par leur lumière, appelle d'ailleurs une autre idée de la théologie chrétienne qui touche la christologie : l'idée d'*eucharistie*, c'est-à-dire d'une nourriture qui *est* le Christ, donc Dieu – représentation qui est déjà symbolique, symbole littéralisé pour ceux qui croient à la Présence réelle. La métaphore de la nourriture spirituelle revient souvent dans la prose philosophique des années 1860-1864 (*Les Misérables* et *William Shakespeare* compris) : Hugo, qui refuse que la vie matérielle prenne le pas sur la vie intellectuelle, morale, sur l'exercice par l'individu de ses droits et devoirs, arrache les notions de faim et de nourriture à leur littéralité pour leur faire dire l'exigence spirituelle<sup>196</sup>. Mais en certaines occasions, cette image de la nourriture spirituelle rejoint précisément la théologie chrétienne : ainsi, au livre II, VII, 6 des *Misérables*, Hugo écrit :

Tendre la pensée à la soif des hommes, leur donner à tous en élixir la notion de Dieu, faire fraterniser en eux la conscience et la science, les rendre justes par cette confrontation mystérieuse, telle est la fonction de la philosophie réelle. La morale est un épanouissement de vérités. Contempler mène à agir. L'absolu doit être pratique. Il faut que l'idéal soit respirable, potable et mangeable à l'esprit humain. C'est l'idéal qui a le droit de dire : *Prenez, ceci est ma chair, ceci est mon sang*. La sagesse est une communion sacrée. C'est à cette condition qu'elle cesse d'être un stérile amour de la science pour devenir le mode un et souverain du ralliement humain, et que de philosophie elle est promue religion<sup>197</sup>.

La métaphore de l'ingestion, développée sur un mode répétitif<sup>198</sup>, s'empare pour sa troisième répétition d'une citation, à la fois citation évangélique et citation du rituel de la Consécration, au cours duquel les paroles de Jésus à son dernier repas sont redites par le prêtre. Ainsi, en ce point, la métaphore progresse, puisqu'elle se met à penser une réalité théologique en la prenant pour comparant : la formulation *c'est x qui a le droit de dire* opère et assume une rectification, la *mise en son lieu de vérité* d'une idée de la tradition humaine qui jusqu'alors restait mal utilisée. Dès le début du passage, néanmoins, le comparant théologique se profilait déjà, puisqu'il était question de « donner à tous en élixir » non pas Dieu lui-même, certes, mais « la notion de Dieu ». Après la citation, un deuxième énoncé vient redoubler la métapho-

---

<sup>196</sup> Par un procédé que nous avons étudié au chapitre 13 p. 768-773.

<sup>197</sup> *LM*, II, VII, 6, Massin XI, p. 395.

<sup>198</sup> Voir sur cela le chapitre 6 p. 313-318.

risation du sacrement : « la sagesse est une *communion* sacrée » ; et Hugo fait travailler de façon intéressante cette notion de communion, qui ne décrit plus seulement la pénétration de l'individu par l'idéal (équivalent de la communion du fidèle à la personne du Christ), mais l'unification de la communauté humaine par la nourriture spirituelle (équivalent de la communion des fidèles entre eux en une Église qui est elle-même corps du Christ).

On retrouve dans *William Shakespeare*, non pas précisément cette métaphore de l'eucharistie, mais la métaphorisation d'un passage des évangiles qui est traditionnellement lu comme une préfiguration de ce sacrement. C'est, de nouveau, au sujet de Gutenberg, mais en un tout autre passage que celui étudié ci-dessus ; Hugo écrit :

La multiplication des lecteurs, c'est la multiplication des pains. Le jour où Christ a créé ce symbole, il a entrevu l'imprimerie. Son miracle, c'est ce prodige. Voici un livre. J'en nourrirai cinq mille âmes, cent mille âmes, un million d'âmes, toute l'humanité. Dans Christ faisant éclore les pains, il y a Gutenberg faisant éclore les livres. Un semeur annonce l'autre<sup>199</sup>.

Hugo semble suggérer que la préfiguration de l'imprimerie était dans l'intention du Christ. Sa métaphore ne serait alors pas seulement une habile injection de sens dans un récit traditionnel, mais l'extraction d'un sens qui y était voulu ; on aurait un des rares cas où la métaphore hugolienne se présente vraiment comme une *interprétation* de la tradition. En utilisant la notion de « symbole », Hugo s'inscrit dans la façon traditionnelle chrétienne de lire les Écritures ; et l'interprétation même qu'il donne ici n'est pas trop hétérodoxe (car le christianisme donne une signification spirituelle au pain distribué par le Christ à ses disciples, le Christ ayant dit avant Hugo : « l'homme ne vivra pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu<sup>200</sup> »). Interprétation pas trop hétérodoxe *dans son principe* du moins, mais hétérodoxe dans les détails concrets, historiques de son contenu : car Gutenberg faisant éclore les livres, c'est « Ceci tuera cela » dans *Notre-Dame de Paris*, la libre pensée se dressant contre la tyrannie du dogme.

## L'Esprit souffle

Hugo recycle encore un autre grand motif de la théologie chrétienne, celui de l'Esprit saint représenté comme un souffle : autrement dit, une représentation déjà métaphorique – fondée sur une analogie naturelle – de la façon dont le divin opère dans la vie des hommes. Ce recyclage hugolien se ramène pour l'essentiel à un discours sur « l'inspiration », – ce mot

---

<sup>199</sup> *WS*, I, III, 1, Massin XII, p. 194.

<sup>200</sup> Évangile de Matthieu, 4, 4.

prenant chez Hugo toute son étendue possible : inspiration *artistique*, certes, mais conçue sérieusement comme inspiration *divine*, et n'étant d'ailleurs qu'une facette de ce phénomène, qui existe aussi sous l'espèce de l'inspiration *éthique* (tout cela prend sens si on le rapporte, une fois de plus, à la conception hugolienne du Dieu intérieur). On lit dans « Le Satyre », à propos du personnage éponyme : « Et, pendant qu'il chantait toutes ces strophes tristes, / Le grand souffle vivant, ce transfigurateur, / Lui mettait sous les pieds la céleste hauteur<sup>201</sup> » : inspiration *poétique* qui est en même temps *prophétique*, parole de vérité apportée aux vivants de la part de Dieu. Et dans *Les Misérables*, Hugo écrit au sujet de Cambronne et de son mot célèbre :

L'esprit des grands jours entra dans cet homme inconnu à cette minute fatale. Cambronne trouve le mot de Waterloo comme Rouget de l'Isle trouve la Marseillaise, par visitation du souffle d'en haut. Un effluve de l'ouragan divin se détache et vient passer à travers ces hommes, et ils tressaillent, et l'un chante le chant suprême et l'autre pousse le cri terrible<sup>202</sup>.

Ici l'inspiration est éthique : l'héroïsme, même phénomène que le génie. Cette représentation du souffle divin, Hugo ne la puise pas seulement dans la théologie chrétienne, il la trouve aussi dans sa culture poétique classique, dans l'héritage de la mythologie gréco-romaine. La transe prophétique des sibylles était représentée comme possession par un souffle : Virgile, au chant VI de l'*Énéide*, dit de la sibylle de Cumès qu'elle « a été insufflée par l'approche du vouloir divin », *adflata est numine jam propiore dei* (v. 50-51). L'empreinte de cette tradition mythologique est visible chez Hugo. Dans « Quel horizon on voit du haut de la barricade », il écrit qu'Enjolras « tressaillait, comme à des passages de souffles ; les endroits où est la mort ont de ces effets de trépieds<sup>203</sup> » : le trépied, c'est le siège sur lequel la Pythie recevait le *pneuma* d'Apollon et rendait ses oracles. La pensée hugolienne de l'inspiration fond dans son creuset une tradition riche et complexe, qu'on ne saurait réduire à l'élément chrétien : l'idée de l'enthousiasme poétique vient aussi de Platon. La simple étymologie est certainement pour beaucoup dans la réactivation hugolienne de l'image du souffle : Hugo entend la racine *spira* dans *inspiration* et il la traduit volontiers : « ne leur cherchez pas d'autre filiation, d'autre *inspiration*, d'autre *insufflation*, d'autre origine<sup>204</sup> », écrit-il dans *William Shakespeare* au sujet des penseurs de son temps, fils de la Révolution française.

---

<sup>201</sup> *LSI*, VIII (poème unique), III, Massin X, p. 597.

<sup>202</sup> *LM*, II, I, 15, Massin XI, p. 282.

<sup>203</sup> *LM*, V, I, 5, Massin XI, p. 833.

<sup>204</sup> *WS*, III, II (chapitre unique), Massin XII, p. 307. C'est moi qui souligne.

Toutefois, on est d'autant plus fondé à voir dans ces réactivations métaphoriques un emprunt à la théologie chrétienne qu'elles s'appuient souvent sur des intertextes bibliques précis. Nous avons étudié plus haut la métaphorisation de la vision d'Ézéchiel dans « Les Mages » : pas d'« esprit » ni de « souffle » dans les trois strophes de Hugo, mais « un vent » qui « est la liberté », version éthique et politique du *spiritus* hugolien que nous retrouverons plus loin ; chez Ézéchiel, le mot hébreu est *ruah*, qui signifie à la fois « esprit », « souffle » et « vent », et que l'on traduit généralement dans ce passage par « esprit ». Ce passage d'Ézéchiel, en fait, a une importance chez Hugo bien au-delà des « Mages », puisqu'il est la source du motif des « quatre vents de l'esprit » : Yahvé commande au prophète de prononcer cette invocation : « Viens des quatre vents, esprit, souffle sur ces morts, et qu'ils vivent<sup>205</sup> ». D'autre part, une citation du Nouveau Testament que Hugo tient en grande affection est métaphorisée à au moins trois reprises dans notre corpus : c'est la fameuse phrase « l'esprit souffle où il veut », prononcée par Jésus dans l'évangile de Jean, en réponse à Nicodème, qui s'étonne qu'il lui faille « naître de nouveau » :

à moins de naître d'eau et d'Esprit, nul ne peut entrer dans le Royaume de Dieu. Ce qui est né de la chair est chair, ce qui est né de l'Esprit est esprit. Ne t'étonne pas, si je t'ai dit : Il vous faut naître d'en haut. Le vent souffle où il veut et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit<sup>206</sup>.

En grec comme dans l'hébreu du livre d'Ézéchiel, le même mot (*pneuma*) désigne « le vent » et « l'Esprit ». Selon la traduction de la Bible de Jérusalem, que nous avons citée<sup>207</sup>, il y aurait lieu de lire dans la phrase qui nous intéresse une sorte d'argument d'analogie, fondé sur l'image du vent (image d'autant plus motivée que l'assimilation *esprit* → *vent* appartient à la langue même du texte) : *oui, cette nouvelle naissance vous est mystérieuse, comme vous est mystérieux le vent que vous sentez souffler sans savoir d'où il vient*. La tradition a davantage retenu la traduction « l'esprit souffle où il veut », calquée sur le latin de la Vulgate, *spiritus ubi vult spirat*. Cette citation est toujours en latin chez Hugo, mais sa lettre s'écarte du texte de la Vulgate : *Spiritus flat ubi vult*, lit-on en tête du livre IV des *Odes* (1828), et c'est toujours cette version qui reviendra sous la plume de l'exil, tronquée de diverses manières ; on se demande si Hugo n'a pas retraduit lui-même la phrase célèbre du français au latin, perdant par l'utilisation du verbe *flare* l'importante dérivation lexicale que la Vulgate avait conservée du texte grec (τὸ πνεῦμα ὅπου θέλει πνεῖ). Cette citation ne vient pas toujours

---

<sup>205</sup> Livre d'Ézéchiel, 37, 9. *Les Quatre Vents de l'esprit* est un recueil poétique de Hugo publié en 1881.

<sup>206</sup> Évangile de Jean, 3, 5-8.

<sup>207</sup> La Bible de Jérusalem, Paris, Éditions du Cerf, 1998, Desclée de Brouwer, 2000, p. 1863.

appuyer l'idée hugolienne d'un « souffle d'en haut ». Dans « Les Génies appartenant au peuple », en un passage où Hugo appelle à une dilatation spirituelle de l'humanité sous l'action des penseurs, on lit ces mots :

*Spiritus flat.* Tel esprit est palpitation, tel autre est ouragan ; c'est toujours de l'haleine. Seulement dans le premier cas l'haleine échauffe et caresse ; dans le second, elle bouleverse, casse, brise, entraîne, arrache, déracine, renouvelle par extermination. Ces violences salubres se nomment en météorologie orages et en politique révolutions<sup>208</sup>.

L'esprit concerné ici est celui des grands génies. On peut, bien sûr, considérer qu'à travers tous ces esprits au pluriel c'est « l'ouragan divin » qui souffle parmi les hommes, mais le lien de ce passage à cette conception théologique reste indirect et lointain. D'autant plus que, comme nous l'avons vu au chapitre 8 (p. 450), la métaphore de la tempête permet ici de modéliser le retour à l'harmonie d'un système social perturbé ; du coup, les grands vents révolutionnaires se voient attribuer une cause immanente et aveugle, un dérèglement systémique finissant par se régler par un mécanisme violent. Mettre une causalité divine derrière cette causalité immanente et aveugle est d'un coût interprétatif élevé. En revanche, deux autres occurrences de cette citation dans notre corpus sont directement théologiques.

Dans *William Shakespeare*, faisant le portrait de saint Paul, Hugo remarque :

Comme tous les hommes de progrès, il parle avec restriction de la loi écrite ; il lui préfère la grâce, de même que nous lui préférons la justice. Qu'est-ce que la grâce ? C'est l'inspiration d'en haut, c'est le souffle, *flat ubi vult*, c'est la liberté. La grâce est l'âme de la loi. Cette découverte de l'âme de la loi appartient à saint Paul ; et ce qu'il nomme grâce au point de vue céleste, nous, au point de vue terrestre, nous le nommons droit<sup>209</sup>.

Hugo commente ici une opposition établie par saint Paul (mais visiblement nourrie de certains enseignements du Christ des évangiles) dans l'épître aux Galates et l'épître aux Romains : la vie selon la loi (la loi religieuse juive), depuis la venue du Christ, importe moins que la vie selon la foi, ou selon la grâce (*charis*), ou encore selon l'Esprit (*pneuma*). Il est passionnant de voir comment Hugo reprend à son compte cette opposition. Elle trouve grâce à ses yeux comme mise en cause de la valeur des lois écrites, – mais lui a en vue des lois de l'État, non celles de la religion, et il commence par présenter distinctement ce que Paul oppose à la loi (la grâce, notion théologique) et ce que lui-même oppose aux lois (des notions politiques : la justice, et plus loin la liberté et le droit). Est-ce pour interdire tout rapport entre le théologique et le politique ? est-ce pour suggérer une hiérarchie ou une chronologie entre les trois termes (un âge de la loi, un âge de la grâce, un âge de la justice) ? Ni l'un ni l'autre. Hugo revient sur la notion théologique de grâce, la développe d'une façon conforme à la théologie chrétienne

---

<sup>208</sup> « Les Génies appartenant au peuple », Massin XII, p. 446.

<sup>209</sup> *WS*, I, II, 2, §10, Massin XII, p. 183.

en l'identifiant à l'Esprit ; c'est à ce niveau qu'intervient notre citation, qui ici n'est pas vraiment métaphorisée mais soutient la re-métaphorisation de la notion d'Esprit : l'Esprit apparaît directement sous son espèce métaphorique, « inspiration », « souffle », et la célèbre citation évangélique rappelle l'ancrage de cette métaphore dans l'Écriture. Mais surtout, la citation autorise ingénieusement la signification politique que Hugo prête à l'Esprit : « c'est la liberté », la preuve, il souffle *où il veut*. Jeu de mots, sans doute ; déformation, infidélité, puisque dans l'évangile cette volonté insoumise du vent correspond à la souveraineté mystérieuse du vouloir divin, non à la liberté humaine que Hugo a en vue ; mais malgré tout, cette déduction biaisée atteint une profonde vérité. Pour saint Paul, la grâce libère l'homme de l'esclavage du péché *et* des contraintes de la loi : la sainteté du chrétien lui viendra de l'intérieur, de sa volonté même, vivifiée par l'Esprit, et non d'une soumission hétéronome à un code écrit (saint Augustin dira : « aime et fais ce que tu veux<sup>210</sup> »). Pour Hugo – là est le point de contact – le héros et le génie libres ne suivent que l'exigence intérieure de leur conscience, éthique ou esthétique, et non l'exigence faussée des lois écrites et des poétiques : intersection de la justice et de la liberté, contre le droit positif. En re-métaphorisant les notions théologiques qu'il s'approprie, Hugo capte aussi les vertus phénoménologiques de l'image scripturaire : le vent, ce grand mouvement qui dans l'expérience première et physique de l'homme semble incausé et inarrêtable, pour décrire l'élan intérieur, l'entraînement du juste et du beau, venu de plus loin que l'homme. La réflexion de Hugo s'achève sur une nouvelle jonction avec la pensée paulinienne, l'opposition entre la lettre qui tue et l'esprit qui vivifie : « la grâce est l'âme de la loi », et ainsi reformulée elle peut correspondre à une troisième notion politique, le droit. Ainsi les traditions théologiques du passé contiennent des vérités, des « découvertes », auxquelles il faut seulement rendre leur juste signification, qu'il faut replacer en leur lieu de vérité – ici, en prenant le « point de vue terrestre » sur l'intuition que Paul avait eue au « point de vue céleste ». On retrouve encore la citation de l'évangile de Jean dans « *Promontorium Somnii* » : affirmant la nécessité en art de « cette ouverture étrange aux souffles inconnus » qu'est l'imagination, le rêve, la chimère, Hugo poursuit :

À proprement parler, toute la haute puissance intellectuelle vient de ce souffle, l'inconnu. Souffle qui est une volonté. *Flat ubi vult*. Ce sont là les grands effluves. Les divers ordres de faits qui se rattachent à l'inspiration débordent de toutes parts la région du rêve et les créations de la poésie imaginaire. Ce majestueux phénomène psychique,

---

<sup>210</sup> En latin *dilige et quod vis fac*, *Homélie sur la Première Épître de saint Jean*, homélie VII, 8, vol. 76 des *Œuvres de saint Augustin*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2008, p. 304.

l'inspiration, gouverne l'art tout entier, la tragédie comme la comédie, la chanson comme l'ode, le psaume comme la satire, l'épopée comme le drame<sup>211</sup>.

L'inspiration est ici envisagée sous son espèce esthétique, et surtout le dialogue avec la tradition théologique est moins explicite que dans le passage que nous venons d'étudier ; mais l'usage de la citation n'en est pas moins passionnant. Ayant posé une première assimilation, *l'inconnu* → *souffle*, Hugo déduit de cette assimilation *et* de la citation évangélique (déduction à partir de deux éléments comme dans un syllogisme, mais on voit la différence avec un syllogisme) une idée plus complexe, désormais théologique, de « l'inconnu » : le souffle de l'inconnu se voit attribuer une volonté *sur le modèle* de ce souffle dont parlait Jésus, qui était sujet du verbe *velle*, et qui était l'Esprit de Dieu ; la citation est en position postérieure, justificative, non qu'elle soit un argument logique dans la déduction hugolienne, mais elle est la représentation traditionnelle que Hugo choisit de reprendre à son compte et qui donc motive le pas franchi « Souffle qui est une volonté ».

Ce *spiritus* qui vient de Dieu, Hugo en avait déjà donné, plusieurs années auparavant, à l'époque de la réécriture d'Ézéchiel et dans le même poème, une représentation saisissante ; une représentation que n'appuie aucune citation ou réécriture d'un passage biblique précis, mais où pourtant l'écho de la théologie chrétienne reste assez audible. Au début de la section X des « Mages », le poète décrit en trois strophes (dont nous avons déjà parlé) « l'ouragan », « la force aveugle », « le souffle de la matière », qui « se nomme / Barbarie et crime pour l'homme, / Nuit pour les cieux, pour Dieu Satan<sup>212</sup> » ; la quatrième strophe présente l'adversaire de ce monstre : « L'Esprit, ouragan de lumière, / Le poursuit, le saisit, l'étreint ; / L'Esprit terrasse, abat, dissipe / Le principe par le principe ; / Il combat, en criant : Allons ! / Les chaos par les harmonies, / Les éléments par les génies, / Par les aigles les aquilons<sup>213</sup> ! » On a ici un de ces vis-à-vis analogiques dont nous avons étudié le schème au chapitre 13 (voir p. 767 et *passim*) : c'est pour faire pendant à l'ouragan de la matière et du mal que l'Esprit est « ouragan de lumière », – dans le vis-à-vis analogique se retrouve et se conforte la représentation théologique de l'esprit souffle.

Frank Paul Bowman, dans un article célèbre, montre que « la “désymbolisation” était une préoccupation fondamentale de la pensée romantique », et une « activité fort répandue dans la théorie du droit, de la religion et de l'herméneutique dans le deuxième quart du dix-neuvième

---

<sup>211</sup> « *PS* », Massin XII, p. 464-465.

<sup>212</sup> *LC*, VI, 23, x, Massin IX, p. 365-366. Voir le chapitre 5 p. 269-270.

<sup>213</sup> *LC*, VI, 23, x, Massin IX, p. 366.

siècle<sup>214</sup> » : des penseurs aussi différents que Ballanche, Victor Cousin, Michelet, considèrent que les formes religieuses ou juridiques du passé sont symboliques, et que le mouvement de l'histoire aussi bien que la tâche de l'historien consistent dans le déchiffrement du symbole. Hugo a évidemment reçu la teinture de cette idée commune à son époque, nous l'avons vu ailleurs (au chapitre 2 p. 134-137). Mais entre 1852 et 1864, alors que chez Nerval ou Flaubert s'affirme l'indécidabilité du symbole (à en croire F. P. Bowman<sup>215</sup>), l'écriture hugolienne affirme au contraire la facilité du symbole, – désymbolise et resymbolise à la fois, sans cesse et sans limite. Elle désymbolise : elle aussi cherche à interpréter sérieusement les représentations religieuses ou mythiques du passé, – ou plutôt à dire en quel sens elles peuvent être vraies, sans forcément prétendre que ce sens ait été l'intention originelle du symbole. Et en même temps, elle resymbolise, elle recrée une profusion symbolique incroyable au lieu d'ouvrir l'ère de la littéralité définitive, – puisque le moindre fait conservé par la mémoire humaine peut être érigé par Hugo en symbole. Symbolisation et désymbolisation chez lui marchent ensemble et sans fin : tout peut devenir symbole, puisque toute la réalité (nature, histoire, fictions, spéculations humaines) est traversée par des relations de reflet dans tous les sens, où se dévoile la pensée de Dieu<sup>216</sup> ; et si l'enfer par exemple devient métaphore de la misère, ce n'est pas une (dé)symbolisation dernière et exclusive, d'autres vérités pourront se refléter dans le même miroir analogique.

---

<sup>214</sup> Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme* n°50, 1985, p. 53 pour ces deux citations.

<sup>215</sup> Frank Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme* n°50, p. 53 et p. 60.

<sup>216</sup> Voir sur ce point le chapitre 4 p. 220-229.



## Conclusion

### Schémes de l'écriture hugolienne

L'un des apports de notre étude est la mise au jour, ou en tout cas la description, d'un certain nombre de schèmes, de récurrences formelles, qui constituent l'écriture métaphorique hugolienne dans sa diversité. Tous ces schèmes ne sont pas propres à Hugo, bien sûr (pensons aux métaphores *il y a du Y dans X* ou *ce Y qu'on appelle X*, à l'analogie carrée) ; par ailleurs certains stylèmes hugoliens avaient déjà été identifiés depuis longtemps, comme la célèbre métaphore *maxima*. Nous avons montré dans plusieurs chapitres l'importance d'une espèce précise, l'énoncé concis allégorique, c'est-à-dire saturé entièrement ou presque par l'isotopie-image ; parfois construit à partir de symboles métonymiques ; souvent dans un rapport reformulateur ou pré-formulateur avec l'énoncé précédent ou suivant. Nous avons distingué le *développement* du *filage* métaphorique, et montré qu'une métaphore unique pouvait se *développer* chez Hugo selon deux logiques, celle de la progression et celle de la variation statique. Nous avons également décrit la tendance hugolienne à multiplier en un même passage, à varier les unes par les autres, les images sur un même objet. Enfin nous avons noté l'existence de véritables morceaux de bravoure – certains, qui développent une image mythique, respectant les mêmes règles d'écriture très précises (évoquer le mythe avec le plus d'énergie, le plus de présence matérielle et flamboyante possible, mais en ne dévoilant son identité que le plus tard possible, et d'autre part en insérant les réalités du comparé dans les rôles du mythe). Les diverses formes prises par l'argument d'analogie ont été décrites (aphorisme justificatif, parabole, interrogations rhétoriques et modélisations parallèles), ainsi que des stratégies de réfutation récurrentes, fondées sur la récupération ou parfois la correction d'une analogie adverse. Ces schèmes-là ne sont pas stylistiques au sens étroit du terme mais plutôt *logiques* – de même qu'il a fallu appliquer une logique des motivations pour distinguer des métaphores filées plus ou moins cohésives et cohérentes. Nous avons vu à plusieurs reprises Hugo multiplier des assimilations de détail, souvent fantaisistes, parfois de l'ordre du jeu de mots ou de la pure fiction, pour appuyer une grande métaphore-mère ou une équivalence symbolique : le monde momie des ultras qui se soucient d'*être en bonne odeur* et du *Conservateur*, donc d'embaumement, le carnaval cauchemar parce qu'Arlequin est un démon écaillé à face noire et Pierrot un spectre avec des manches à son suaire, la barricade symbole révolutionnaire parce qu'elle est la digue qu'aurait construite l'océan peuple et qu'y

bourdonnent les abeilles du progrès<sup>1</sup>. Il y a ainsi de l'argumentation à l'intérieur des métaphores, pour justifier, consolider, motiver l'image, et non seulement de l'argumentation par les images : la métaphore est souvent construction de l'intelligence – éventuellement de l'esprit (la qualité d'une personne spirituelle) ou d'une certaine ruse audacieuse – et non pure intuition de l'imagination. D'autres schèmes que nous avons observés sont à cheval entre le formel et le thématique : nous avons montré par exemple l'existence de métaphores « bipolaires », à la fois sérieuses et comiques, reliant un motif grotesque ou prosaïque à un motif sublime ou poétique. Certaines métaphores voient leur motif se dédoubler ou évoluer selon des logiques récurrentes comme l'illusion dissipée ou la conversion du mal en bien. Hugo aime aussi configurer des vis-à-vis analogiques, et ce fait thématique se réalise souvent par un geste formel : l'utilisation comme comparant métaphorique d'une chose d'abord référentiellement actualisée. Au principe de ces schèmes thématico-formels, on voit une autre figure chère à Hugo dicter sa loi : l'antithèse. Nous avons enfin décrit les formes dans lesquelles se métaphorisent ces espèces formelles préexistantes que sont la citation ou l'anecdote.

Hugo nous est ainsi apparu comme un écrivain au style éminemment personnel, reconnaissable à la récurrence de nombreux stylèmes, et comme un virtuose capable d'obtenir de la métaphore les réalisations les plus diverses, les plus inattendues et les plus éblouissantes.

## **Vertus philosophiques de la métaphore**

Nous avons montré aussi comment la métaphore sert l'écriture de la pensée hugolienne ; c'est-à-dire, d'abord, comment elle contribue à l'élaboration, à l'expression ou à l'argumentation de cette pensée. La métaphore hugolienne peut être modélisatrice, c'est-à-dire qu'elle donne d'un phénomène mal connu une *représentation* empruntée à un autre phénomène ; elle n'est en cela que le prolongement dans le style de l'écrivain d'une modalité normale de la pensée. Cette représentation peut valoir sérieusement, comme une proposition d'*explication* du phénomène – que l'explication soit celle de la cause *efficiente* ou de la cause *formelle*, c'est-à-dire la structure, l'organisation, le schéma du phénomène. Proposition d'explication, c'est-à-dire *hypothèse*, et nous avons vu en effet un lien avec la conjecture s'établir dans la pensée hugolienne de la métaphore : parce que la métaphore est un produit de l'imagination qui est la sonde de l'inconnu aux mains des poètes et des vrais scientifiques ; ou parce que la

---

<sup>1</sup> Sur le monde momie des ultras, voir le chapitre 10 p. 569-570 ; sur le carnaval cauchemar, voir le chapitre 13 p. 809-811 ; sur la barricade symbole révolutionnaire, voir le même chapitre p. 794-797.

conjecture ramène naturellement l'inconnu au connu, systématisant l'analogie qui se découvre dans l'univers. L'universelle analogie, promue loi métaphysique par Hugo (quelle qu'en soit la formulation précise, simple homologie générale ou symbolisme divin), assure à son écriture métaphorique un fondement théorique interne à l'œuvre ; de même la doctrine hugolienne de la vision (là encore dans toute sa variété) dit que la métaphore commence dans la psychologie ordinaire, celle du génie comme de tout sujet humain – et à ce titre, elle est déjà phénoménologique.

La métaphore est d'autant plus modélisatrice qu'elle a des motivations plus nombreuses, c'est-à-dire qu'elle fédère plus de traits différents de son objet. Deux règles nous ont semblé conditionner la modélisation rigoureuse en bonne épistémologie, la cohérence et la cohésion, et nous avons vu que souvent les métaphores filées hugoliennes ne respectaient pas ces deux règles. La modélisation non rigoureuse n'en reste pas moins une construction intellectuelle, un exercice de la pensée, une espèce d'argumentation ou de raisonnement, comme nous l'avons souligné dans la section précédente ; et elle a auprès du lecteur une utilité pédagogique – rassemblant plusieurs idées en une seule allégorie sensible, frappante, marquante pour la mémoire.

La métaphore est aussi utilisée, très souvent, comme un révélateur, volontiers dans une perspective évaluative ou argumentative. Quand elle reformule un énoncé littéral, elle peut présenter l'idée sous un aspect plus vif ; hors reformulation aussi, elle dévoile par la ressemblance certains traits, certains côtés de l'objet qui risquaient de rester mal perçus – notamment des côtés odieux, scandaleux, consternants, ridicules, et alors elle dispose à une certaine attitude, elle détermine une prise de position et pourquoi pas une action, un engagement éthique. Elle peut y parvenir de façon plus ou moins rationnelle ou émotionnelle : Hugo utilise tantôt des métaphores quasi littérales, fondées sur une ressemblance étroite, mais qui dissipent une dissonance cognitive (Napoléon III bandit des Abruzzes), tantôt des ressemblances plus lointaines mais qui sollicitent des sentiments raisonnables (la crainte, l'inquiétude prudente, le calcul d'intérêt), tantôt des images lointaines qui jouent sur des émotions irrationnelles : la peur des monstres et des fantômes<sup>2</sup>. Quel que soit le comparant, Hugo sait augmenter la puissance d'émotion de ses métaphores en leur donnant de l'épaisseur descriptive, de la présence sensible.

---

<sup>2</sup> Sur Napoléon III bandit des Abruzzes, voir le chapitre 9 p. 490-492 ; sur l'inquiétude prudente et le calcul d'intérêt, voir le chapitre 7 p. 385-387 et le chapitre 9 p. 519-520 ; sur la peur des monstres et des fantômes, voir le chapitre 9 p. 505-506 et p. 520-523.

La métaphore est rarement une simple schématisation ou une mise en lumière sans conséquence : entre les deux objets qu'elle rapproche, il peut y avoir à la fois une multitude de rapports sur lesquels l'écrivain ne prend pas le temps de se prononcer, et des discordances inaperçues ou acceptées. L'écrivain *essaye* une image dont il ne peut ni garantir ni circonscrire la validité : risque de déformation, fécondité incontrôlable, sont les hasards courus par la figure. Nous avons souligné à l'occasion chez Hugo la distorsion ou le flou d'une métaphore filée – distorsion du lion Peuple dissocié des marcheurs du progrès dans « La Caravane », zones de flou dans l'assimilation de la politique à une traduction du texte des volontés de Dieu<sup>3</sup> – mais les zones de flou, nous l'avons vu, sont déjà une manière pour la métaphore de donner à penser. La métaphore ouvre un champ à l'interprétation et à la réflexion : sa fécondité incontrôlable, ce sont toutes les implications dont elle est porteuse, sur lesquelles le lecteur peut s'interroger. Faut-il prendre au sérieux la figuration des mystères métaphysiques par des images naturelles, et y voir un naturalisme total, cohérent avec le refus hugolien du surnaturalisme ? Faut-il déduire de la métaphore de Diane et d'Actéon dans « Le Satyre » une théorie de la croissance naturelle activée par l'Idéal<sup>4</sup> ? Il y a là une indécidabilité ou du moins une difficulté *herméneutique* – un problème pour l'exégèse hugolienne qui se demande jusqu'où elle doit aller – mais aussi une puissance proprement *philosophique* : n'en déplaise aux critiques néoclassiques, désireux de certitudes exactes et précises, mais aussi à Aristote pour qui l'image *enseigne* par la ressemblance, la métaphore pourrait être intéressante plutôt par ce qu'elle *suggère* sans rien assurer, par les *questions* qu'elle soulève.

La métaphore a presque toujours quelque chose de phénoménologique, parce qu'elle verbalise les représentations *sur le modèle de* qui font l'ordinaire de notre pensée, certes ; mais parfois Hugo en fait un usage plus spécialement phénoménologique, lorsqu'il veut communiquer à son lecteur l'expérience subjective d'une catégorie de personnes. C'est le cas avec certaines métaphores ironiques que nous avons étudiées au chapitre 10, qui révèlent des manières de penser risibles et scandaleuses, celles des bien-pensants ou des frileux de la politique comme de la littérature<sup>5</sup> ; et c'est le cas, à l'autre pôle de la société, avec les métaphores qui font connaître du dedans la misère, la souffrance des misérables – Hugo en traduit les sensations fondamentales dans un ensemble de motifs récurrents, des images mais aussi des éléments littéraires (la pluie, la neige, l'obscurité, etc.) qui servent d'ingrédients dans

---

<sup>3</sup> Voir sur ces deux métaphores le chapitre 7 respectivement p. 423-424 et p. 419-421.

<sup>4</sup> Sur la figuration des mystères métaphysiques par des images naturelles, voir le chapitre 12 p. 707-708 ; sur la métaphore de Diane et d'Actéon dans « Le Satyre », voir le chapitre 14 p. 870-873.

<sup>5</sup> *Frileux* : voir au chapitre 10, p. 605-606, la constante thématique de l'inquiétude valétudinaire.

des images. Il y a, dans ce dévoilement phénoménologique, quelque chose de l'ordre de la contemplation au sens où l'entendait Ignace de Loyola, comme exercice spirituel<sup>6</sup> : pour bien se pénétrer – ou pénétrer son lecteur – d'une vérité, Hugo la met en tableaux visibles et émouvants sous les yeux de l'imagination. La contemplation, la méditation, est un usage intellectuel de la métaphore que nous avons étudié : dans *Les Contemplations* mais aussi, à un degré moindre, dans la prose philosophique, la pensée tend à devenir un courant d'images – d'idées considérées à travers des images, dont la fonction schématique est débordée par leur valeur émotionnelle et imaginaire, onirique. Nous avons même suggéré une parenté entre certains morceaux de bravoure métaphoriques, qui détaillent un comparant complexe (*i. e.* plusieurs éléments et plusieurs motivations) à travers un récit ou une scène puissamment visuels, et l'art de l'icône, qui fond la méditation dans le travail pictural.

Mais nous n'avons pas voulu montrer seulement comment la métaphore sert à Hugo à penser, convaincre ou faire penser : nous avons voulu montrer plus largement le rôle de la métaphore dans l'*écriture* de sa pensée (notre chapitre 6, par exemple, a décrit des fonctions possibles de l'image dans la progression du discours hugolien), et comment la métaphore *emporte* ou *transforme* chez Hugo l'écriture d'idées – ce sur quoi nous allons revenir.

## **Métaphore et genres littéraires**

La métaphore, et la métaphore mode d'élaboration ou d'argumentation de la pensée, a ses entrées dans tous les genres littéraires dont se compose notre corpus – avec des densités et des modalités différentes selon les passages : elle abonde dans les pages scandalisées ou railleuses de *Napoléon le Petit*, dans celles qui font l'histoire exaltée de la tribune française, mais elle s'efface devant les faits nus dans le récit sanglant du coup d'État au livre III ; dans *Les Misérables*, il y a les métaphores de la prose philosophique dans les fameuses digressions, voire les livres entiers de « dissertation », et il y a les métaphores de la narration, qui peuvent être philosophiques à leur manière – par exemple celle qui découvre un saint Michel triomphant dans la satisfaction de Javert<sup>7</sup>. La métaphore sert des discours sur les objets les plus divers et il est intéressant de voir quelle utilité différente elle a pour chacun : transfert épistémologique, importation des savoirs sur la nature pour esquisser une science de l'homme, de la société, de la civilisation ; figuration de l'idéal et du mystérieux dans

---

<sup>6</sup> Voir sur ce point la n. 85 du chapitre 12 p. 741-742.

<sup>7</sup> Voir le chapitre 14 p. 868-870.

l'écriture métaphysique ; peinture d'un tempérament artistique original dans le portrait d'écrivain, interprétation allégorique des œuvres dans la critique littéraire, et interprétation très similaire des faits socioculturels dans la réflexion historique.

Nous nous demandions dans l'introduction s'il y avait une différence, pour l'écriture métaphorique de la pensée, entre les vers et la prose : notre étude tend à montrer que les ressemblances sont plus importantes que les différences. Les différents formats de métaphore, les jeux de reformulation entre le littéral et la métaphore, ou au sein des métaphores, ou entre des métaphores différentes, le morceau de bravoure mythico-métaphorique avec ses constantes d'écriture si précises, les vis-à-vis analogiques, tout cela existe en poésie comme en prose. La modélisation métaphorique transfert épistémique (*i. e.* celle qui prétend développer une science des faits humains et sociaux en utilisant les schémas des phénomènes naturels) a pu sembler davantage l'affaire de la prose que de la poésie ; mais cela ne tient pas à une différence formelle – la métaphore filée (à comparant naturel ou non), ses différents gradients de rigueur, de cohérence et de cohésion, existent en poésie comme en prose. Le dépassement du schématisme modélisateur s'observe lui aussi en vers comme en prose. En revanche la prose semble plus propice aux différentes configurations argumentatives étudiées au chapitre 8 ; un certain degré de cristallisation hymnique semble plus fréquent en vers ; la méditation comme pur courant d'images est davantage l'affaire de la poésie que de la prose.

Nous avons vu quelle affinité spéciale la métaphore peut avoir avec certains genres littéraires : avec l'écriture pamphlétaire ou satirique, parce que la métaphore est l'un des ressorts principaux de la caricature ; mais aussi, inversement, avec l'écriture hymnique, qui utilise traditionnellement les images pour louer son objet. Surtout, la métaphore permet aux genres de se subtiliser en écritures génériques – l'hymne, par exemple, en écriture hymnique – et de sortir, sous cette forme, de leurs frontières traditionnelles : il peut y avoir, dans la prose historique ou philosophique, de l'hymnique – ou de l'épique, dès lors que les métaphores rendent fictivement présents les référents traditionnels de l'épopée (armes et combats, personnages fabuleux), ou imitent les images traditionnelles de l'épopée (images naturelles, animal comme le lion). Du coup, la métaphore devient un moyen de *déplacer* et de *repenser* – en acte, dans la pratique même de leur réécriture – les genres littéraires, et les systèmes de représentations et de valeurs qui leur sont solidaires : le sacré existe hors des sanctuaires étroitement délimités des religions instituées ; la grandeur et la gloire n'appartiennent pas à la victoire militaire mais à l'effort de lutte ou de résistance, de préférence non militaire, et surtout quand il est orienté vers un but progressiste.

Par ailleurs, faire sortir les genres de leurs frontières traditionnelles, c'est aussi les mêler, et ainsi réaliser le programme de mélange des genres cher au romantisme en général et à Hugo en particulier. À l'époque de *Cromwell* (1827), c'est le drame qui, pour le jeune écrivain, réalisait la synthèse poétique : « Le drame est la poésie complète. L'ode et l'épopée ne le contiennent qu'en germe ; il les contient l'une et l'autre en développement ; il les résume et les enserme toutes deux<sup>8</sup> ». Au terme de la période que nous avons étudiée, dans *William Shakespeare*, le roman relaye le drame dans cette fonction de synthèse :

Le drame est déconcertant. Il dérouté les faibles. Cela tient à son ubiquité. Le drame a tous les horizons. Qu'on juge de sa capacité. L'épopée a pu être fondue dans le drame, et le résultat, c'est cette merveilleuse nouveauté littéraire qui est en même temps une puissance sociale, le roman.

L'épique, le lyrique et le dramatique amalgamés, le roman est ce bronze. *Don Quichotte* est iliade, ode et comédie.

Tel est l'élargissement possible du drame<sup>9</sup>.

Si la nature du récipient varie, l'ambition du mélange des genres subsiste inchangée, c'est elle qui compte surtout. Or ce que notre étude montre, c'est que quel que soit le genre récipient, la métaphore travaille au mélange des genres, et de plusieurs façons. Le recueil des *Châtiments*, des *Contemplations*, ou de *La Légende des siècles*, la prose du pamphlet, du roman ou de l'essai, deviennent l'espace plus ou moins neutre en lui-même où cohabitent les diverses écritures génériques : le satirique, l'hymnique, l'épique, parfois le tragique, y jouent chacun leur partie, chacun en son lieu le plus souvent, à l'occasion heurtés deux à deux<sup>10</sup>. Cela n'empêche pas telle ou telle œuvre de conserver, par son économie d'ensemble, une identité générique – *Napoléon le Petit*, par exemple, reste un pamphlet dans la mesure où l'exaltation de la tribune de France, au livre V, alimente l'accusation contre Louis-Napoléon Bonaparte qui a détruit cette tribune. De façon plus générale, la métaphore, qui passe pour la figure poétique par excellence, tend à poétiser la prose d'idées – Hugo a créé une prose philosophique qui est en même temps, à sa façon, une prose poétique<sup>11</sup>, digne pendant d'une poésie (tout aussi riche en métaphores) à tendance discursive, celle d'« Écrit en 1846 » et de

---

<sup>8</sup> Préface de *Cromwell*, Massin III, p. 58.

<sup>9</sup> *WS*, I, IV, 1, Massin XII, p. 204.

<sup>10</sup> Florence Naugrette écrit à propos du mélange des genres dans le théâtre hugolien : « La plupart [des drames de Hugo] procède d'un genre constitué, à partir duquel s'effectuent ensuite diverses opérations : d'autres genres entrent en tension avec le premier, qui avec lui s'hybrident, sur lui se greffent, de lui se moquent, malgré lui le contaminent, en lui prospèrent. Mais chacun reste repérable. Le spectateur les identifie, ensemble et séparément, dans leur tension » (*Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, « Le théâtre de », 2016, p. 54). On peut en dire autant, *mutatis mutandis*, du mélange des genres qui s'effectue grâce à la métaphore.

<sup>11</sup> Claude Millet, dans *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle*, note que les proses philosophiques de Hugo sont « si proches du poème en prose » (Paris, PUF, 1997, p. 167).

bien d'autres poèmes hugoliens : la frontière entre prose et poésie finit par se réduire strictement au critère de la versification. Nous avons vu aussi que la métaphore, en elle-même forme particulière de fiction, pouvait avoir chez Hugo un caractère fictionnel redoublé, pour diverses raisons : son comparant est volontiers fabuleux, et d'un fabuleux souvent original, engendré par exemple par hybridation des motifs ; ou bien la métaphore a quelque chose de théâtral, la feintise qui est à son principe s'élargit à l'attitude du scripteur, qui endosse un rôle fictif dans la configuration imaginaire du comparant ; avec la métaphore hugolienne, c'est donc la fiction qui s'installe dans un genre d'écriture en principe non fictionnel, l'écriture d'idées : là encore, mélange des genres. La métaphore est enfin une porte d'entrée du récit dans des textes fondamentalement non narratifs, parce qu'elle transforme en scènes ou en histoires – en actions de personnages dans une temporalité – des objets en eux-mêmes abstraits et intemporels, parce qu'elle s'épanouit en parabole, ou parce qu'elle apporte avec elle une anecdote ou un mythe – nous y reviendrons plus loin. Grâce aux images, Hugo parvient donc à donner à ses textes une richesse générique admirable – quelque chose comme cette envergure totale dont le XIX<sup>e</sup> siècle a rêvé pour l'œuvre d'art, des premiers romantiques jusqu'à Mallarmé<sup>12</sup>.

### **Entre science et mythe : la métaphore hugolienne en son siècle**

Par ses usages de la métaphore Hugo est un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle et un écrivain romantique. Nous avons montré quelle a été sa place et son rôle, à la fois comme praticien et comme théoricien de la littérature, dans l'évolution et la non-évolution du goût en matière de métaphores : avec d'autres écrivains, il a effarouché la critique de sensibilité classique par la profusion et l'audace (toute relative, aux yeux d'un lecteur contemporain) de ses images, et des représentants de cette sensibilité classique, jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, continuent de trouver ses métaphores délirantes ; mais – toujours avec d'autres écrivains – il a contribué à normaliser cette « extravagance » métaphorique, et en la défendant contre ses détracteurs, il a

---

<sup>12</sup> Dans la revue *l'Athenaeum* où se formulent, entre 1798 et 1800, les idées du premier romantisme allemand, Friedrich Schlegel souhaite que la poésie romantique réunisse tous les genres poétiques séparés, et qu'elle réunisse encore la philosophie et la poésie, la prose et la poésie (voir le célèbre Fragment 116 in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 112) : c'est ce que permet, dans une certaine mesure et à sa manière, l'écriture métaphorique de la pensée hugolienne. Le projet d'un « art total » se retrouvera encore chez Richard Wagner ; l'opéra associait évidemment des moyens artistiques plus divers que ceux de la seule littérature. Et à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le rêve « du Livre », unique et absolu, chez Mallarmé, est un nouvel avatar du fantasme de l'œuvre totale (voir Claude Abastado, « Le "Livre" de Mallarmé : un autoportrait mythique », *Romantisme* n°44, 1984, p. 65-82).

participé à la revalorisation romantique de l'imagination et plaidé pour une critique littéraire moins normative, plus compréhensive. Par ailleurs, à plusieurs égards, Hugo est à l'unisson de son siècle et non en rupture avec lui : nous avons rappelé, par exemple, que l'ambition de fonder une science de l'homme et de la société était largement partagée à une époque qui fut celle d'Auguste Comte et qui vit naître la sociologie ; l'écriture métaphorique hugolienne semble s'être formée dans un dialogue avec celle de Chateaubriand et celle de Balzac, et l'on trouve chez ces deux écrivains des métaphores qui entreprennent, de façon plus ou moins assumée, le transfert des schémas des sciences naturelles dans le champ des sciences humaines à venir. Nous avons vu plusieurs fois la métaphore hugolienne répondre à une métaphore de ses contemporains – répondre sur le mode de l'écho, par exemple s'il est vrai que l'image du troisième dessous de la société au livre III, VII des *Misérables* est un emprunt à *Splendeurs et misères des courtisanes*, – répondre aussi sur le mode de la contradiction, lorsque Hugo s'empare d'une image topique, parfois d'une métaphore banale, pour la retourner contre des adversaires qui l'utilisent : *l'azur* comme image de la beauté artistique, *l'olympien* comme attitude idéale du poète, *l'abîme* où les socialistes pourraient faire sombrer la société. Nous avons vu aussi que certains jeux métaphoriques avec le bagage lettré sont monnaie courante chez les hommes de ce siècle qui ont quelque aptitude à l'écriture ou à la conversation : métaphorisation des citations (nous en avons cité une effectuée à l'impromptu par le président de l'Assemblée législative en pleine séance sous la Seconde République<sup>13</sup>), métaphorisation des anecdotes historiques, des fictions littéraires ou mythologiques. Mais la lecture symbolique du mythe va bien au-delà du jeu littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle : elle est une démarche sérieuse des historiens et des philosophes pour comprendre le legs mystérieux des siècles les plus reculés ; elle est aussi une démarche orientée vers l'avenir lorsque des penseurs des destinées de l'Homme – utopistes, humanitaires – réinterprètent selon leur doctrine les grandes figures du surnaturel chrétien, voire les idées de la théologie chrétienne – car la frontière peut devenir incertaine entre le mythe et la théologie. Toutes ces préoccupations, Hugo les partage avec ses contemporains, et elles dictent certaines de ses métaphores. À cet égard aussi, on pourrait dire que son œuvre prétend à une envergure totale. Il est question en un passage de *William Shakespeare* du « livre humain<sup>14</sup> », du grand livre

---

<sup>13</sup> Voir au chapitre 10 p. 612.

<sup>14</sup> « Avant l'imprimerie, la civilisation était sujette à des pertes de substance. Les indications essentielles au progrès, venues de tel philosophe ou de tel poète, faisaient tout à coup défaut [dès que les quelques exemplaires manuscrits d'une œuvre étaient détruits]. Une page se déchirait brusquement dans le livre humain » (*WS*, I, IV, 10, Massin XII, p. 220).

virtuel composé de toutes les œuvres écrites à travers lesquelles la pensée de l'humanité progresse depuis la nuit des temps ; en ressaisissant dans sa prose ou dans ses vers les mythes et les conceptions théologiques du passé, et en les installant grâce à la métaphore en leur lieu de vérité, Hugo tend vers l'idéal totalisateur de ce « livre humain ». Toutefois, nous l'avons vu, il ne faut pas exagérer le caractère d'interprétation sérieuse que peuvent avoir les images mythiques et théologiques : Hugo souvent sémantise librement, spiritualise ce qui n'était auparavant que fiction sans profondeur – c'est toujours, d'une certaine manière, « amalgamer l'idée pure avec la réalité humaine<sup>15</sup> », œuvrer à cette pénétration de la matière par l'esprit qui est le mouvement du progrès pour l'auteur des *Misérables*.

---

<sup>15</sup> *LM*, IV, I, 1, Massin XI, p. 598 ; dans ce passage, la formule s'applique à l'incorporation du *droit* dans le *fait*.

## Bibliographie

### Œuvres de Victor Hugo

#### Édition de référence

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, édition chronologique dirigée par Jean MASSIN, Paris, Club Français du Livre, 18 volumes, 1967-1970.

#### Autres éditions consultées

HUGO Victor, *Œuvres complètes*, édition dirigée par Jacques SEEBACHER et Guy ROSA, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 15 volumes, 1985-1990.

HUGO Victor, *Les Orientales, Les Feuilles d'automne*, édition de Franck LAURENT, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classique », 2000.

HUGO Victor, *Les Châtiments*, édition de Jean-Marc HOVASSE, Paris, Flammarion, « GF », 1998.

HUGO Victor, *La Légende des siècles*, édition de Paul BERRET, Paris, Hachette, « Les grands écrivains de la France », 6 volumes, 1920-1927.

HUGO Victor, *La Légende des siècles*, édition d'Arnaud LASTER, Paris, Gallimard, « Poésie Gallimard », 2002.

HUGO Victor, *Les Misérables*, édition d'Yves GOHIN, Paris, Gallimard, « Folio classique », 1973 et 1995.

HUGO Victor, *Les Misérables*, édition critique et génétique de Guy ROSA, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo (groupugo.div.jussieu.fr).

HUGO Victor, *William Shakespeare*, édition de Bernard LEULLIOT, Paris, Flammarion, 1973.

HUGO Victor, *William Shakespeare*, édition critique et génétique de Guy ROSA, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo (groupugo.div.jussieu.fr).

HUGO Victor, *William Shakespeare*, édition de Michel CROUZET, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2018.

HUGO Victor, « *Promontorium Somnii* », édition de René JOURNET et Guy ROBERT, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

HUGO Victor, manuscrit BNF 24 776, édition de Jacques CASSIER, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo (groupugo.div.jussieu.fr).

### Sur Victor Hugo

ALBOUY Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963 ; rééd. Paris, José Corti, 1985.

ALBOUY Pierre, *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976.

BARRERE Jean-Bertrand, *La Fantaisie de Victor Hugo*, Paris, José Corti, vol. 1 *1802-1851*, 1949 ; vol. 3 *Thèmes et motifs*, 1950 ; vol. 2 *1852-1885*, 1960.

BARRERE Jean-Bertrand, *Victor Hugo*, Paris, Desclée de Brouwer, « Les écrivains devant Dieu », 1965.

BAUDOUIN Charles, *Psychanalyse de Victor Hugo* [1943], Paris, Armand Colin, « U2 – Mythes », 1972.

BLAIN-PINEL Marie, *La Mer, miroir d'infini : la métaphore marine dans la poésie romantique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

BRAHAMCHA-MARIN Jordi, *La Réception critique de la poésie de Victor Hugo en France (1914-1944)*, thèse de doctorat (dir. Franck LAURENT), université du Mans, 2018.

BRIERE Chantal, *Victor Hugo et le roman architectural*, Paris, Honoré Champion, 2007.

- BROMBERT Victor, *Victor Hugo et le roman visionnaire*, trad. Héloïse RACCAH-NEEFS en collaboration avec l'auteur, Paris, PUF, « Écrivains », 1985.
- BRUNEL Pierre (dir.), *Hugo, « Les Misérables » : actes de la journée d'étude organisée par l'École doctorale de Paris-Sorbonne, 19 novembre 1994*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.
- CHARLES David, *La Pensée technique dans l'œuvre de Victor Hugo : le bricolage de l'infini*, Paris, PUF, « Écrivains », 1997.
- CHARLES-WURTZ Ludmila, *Poétique du sujet lyrique dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1998.
- CHENET-FAUGERAS Françoise, « *Les Misérables* » ou *L'espace sans fond*, Paris, Nizet, 1995.
- CHENET-FAUGERAS Françoise, « La montagne, métaphore de la création poétique chez Hugo », in *Montagnes imaginées, montagnes représentées : nouveaux discours sur la montagne de l'Europe au Japon*, André SIGANOS et Simone VIERNE (dir.), Grenoble, ELLUG, 2000.
- DIAZ José-Luis, *Victor Hugo, « Les Misérables » : « la preuve par les abîmes »*, actes du colloque d'agrégation du 3 décembre 1994, Paris, SEDES, 1995.
- ÉMERY Léon, *Vision et pensée chez Victor Hugo*, Lyon, Imprimerie Audin, 1939.
- FIZAINÉ Jean-Claude, *Le Christ dans l'imaginaire de Victor Hugo (1848-1860)*, thèse de doctorat d'État (dir. Robert RICATTE et Jacques SEEBACHER), université Paris VII, 1979.
- FIZAINÉ Jean-Claude, « La cuisinière et son maître : religions et philosophies chez Victor Hugo », *Romantisme*, n°50, 1985.
- GAUDON Jean, *Le Temps de la contemplation : l'œuvre poétique de Victor Hugo des « Misères » au « Seuil du gouffre », 1845-1856*, Paris, Flammarion, 1969 ; rééd. Paris, Honoré Champion, 2003.
- GAUDON Jean, « Vers une rhétorique de la démesure : *William Shakespeare* », *Romantisme*, n°3, 1971.
- GELY Claude, *Victor Hugo, poète de l'intimité*, Paris, Nizet, 1969.
- GELY Claude, *Hugo et sa fortune littéraire*, Bordeaux, G. Ducros, « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.
- GEORGEL Pierre et BLONDEL Madeleine (dir.), *Victor Hugo et les images*, actes du colloque de Dijon des 19 et 20 octobre 1984, Dijon, Ville de Dijon / Paris, Aux amateurs de livres, 1989.
- GEORGEL Pierre, GLEIZES Delphine, GUEGAN Stéphane, LE MEN Ségolène, ROSA Guy et SAVY Nicole (dir.), *L'Œil de Victor Hugo*, Paris, Éditions des Cendres, Musée d'Orsay, 2004.
- GODO Emmanuel, *Victor Hugo et Dieu : bibliographie d'une âme*, Paris, Éditions du Cerf, 2001.
- GOHIN Yves, *Sur l'emploi des mots « immanent » et « immanence » chez Victor Hugo*, Paris, Lettres modernes, 1968.
- GUILLEMIN Henri, *Victor Hugo par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1951.
- HALSALL Albert W., *Victor Hugo et l'art de convaincre*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1995.
- HOVASSE Jean-Marc, *Victor Hugo*, Paris, Fayard, t. 1 *Avant l'exil (1802-1851)*, 2001 ; t. 2 *Pendant l'exil I (1851-1864)*, 2008.
- HUGUET Edmond, *Les Métaphores et les comparaisons dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Hachette, t. 1 *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*, 1904 ; t. 2 *La Couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de Victor Hugo*, 1905.
- Idéologies hugoliennes*, actes du colloque interdisciplinaire des 23, 24 et 25 mai 1985 organisé par Anne-Marie AMIOT à l'université de Nice, Nice, Éditions Serre, 1985.
- JENNY Laurent, *Je suis la révolution : histoire d'une métaphore (1830-1975)*, Paris, Belin,

- « L'extrême contemporain », 2008.
- JOURNET René et ROBERT Guy, *Le Manuscrit des « Misérables »*, Paris, Les Belles Lettres, 1963.
- JOURNET René et ROBERT Guy, *Le Mythe du peuple dans « Les Misérables »*, Paris, Éditions sociales, 1964.
- LAFORGUE Pierre, *Gavroche : études sur « Les Misérables »*, Paris, SEDES, 1994.
- LAFORGUE Pierre, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, Orléans, Paradigme, 1997.
- LAFORGUE Pierre, « L'âme, l'atome et le Moi. Physique et métaphysique dans *Les Misérables* », in *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900) : mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Gabrielle CHAMARAT et Pierre-Jean DUFIEF (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2014.
- LARTHOMAS Pierre, « Théories linguistiques de l'école romantique : le cas de Victor Hugo », *Romantisme*, n°86, 1994.
- LAURENT Franck, « Victor Hugo et les Doctrinaires sous la Restauration et la Monarchie de Juillet », *Elseneur*, n°10 : *Hugo moderne ?*, Caen, Presses universitaires de Caen, 1995.
- LAURENT Franck, « La question du grand homme chez Hugo », *Romantisme*, n°100, 1998.
- LAURENT Franck, *Victor Hugo : espace et politique (jusqu'à l'exil : 1823-1853)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.
- LE DREZEN Bernard, *Victor Hugo ou l'éloquence souveraine : pratiques et théorie de la parole publique chez Hugo*, Paris, L'Harmattan, « Langue & parole », 2005.
- LEJEUNE Philippe, *L'Ombre et la lumière dans « Les Contemplations »*, Paris, Lettres modernes, 1968.
- LE SCANFF Yvon, *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Champ Vallon, 2007.
- LEULLIOT Bernard, *Victor Hugo publie « Les Misérables »*, Paris, Klincksieck, 1970.
- MATHIEU Georges, *Changer de chapitre dans « Les Misérables »*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- MAUREL Jean, *Victor Hugo philosophe*, Paris, PUF, « Philosophies », 1985.
- MAUREL Jean, *Le Vocabulaire de Victor Hugo*, Paris, Ellipses, 2006.
- MESCHONNIC Henri, « La poésie dans *Les Misérables* », *Europe*, n°394-395, 1962.
- MESCHONNIC Henri, *Pour la poétique IV : Écrire Hugo*, Paris, Gallimard, 1977.
- MILLET Claude, *Victor Hugo et « La Légende des siècles »*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1995.
- MILLET Claude, « Le philosophe et le poète : Charles Renouvier lecteur de Victor Hugo », *Romantisme*, n°88, 1995.
- MILLET Claude, *Le Despote oriental*, n°5 de la série « Victor Hugo et l'Orient », Paris, Maisonneuve & Larose, 2001.
- MILLET Claude et REBERIOT Madeleine (dir.), *Hugo et la guerre*, actes du colloque des 6, 7 et 8 juin 2002, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- MILLET Claude, « “Commençons donc par l'immense pitié” (Victor Hugo) », *Romantisme*, n°142, 2008.
- MILLET Claude, « Le jargon romantique », in *Politiques antiromantiques*, Claude MILLET (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2012.
- MILLET Claude, NAUGRETTE Florence et SCEPI Henri (dir.), « *Les Contemplations* » de *Victor Hugo*, actes du colloque d'agrégation des 4 et 5 novembre 2016, en ligne sur l'ancien site du Groupe Hugo ([groupugo.div.jussieu.fr](http://groupugo.div.jussieu.fr)), 2016.
- MILNER Max, « Victor Hugo et la fin de Satan », in *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, Paris, José Corti, 1960.
- NAUGRETTE Florence et ROSA Guy (dir.), *Victor Hugo et la langue*, actes du colloque de

- Cerisy du 4 au 12 août 2002, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005.
- NAUGRETTE Florence, *Victor Hugo*, Lausanne, Ides et Calendes, « Le théâtre de », 2016.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, *La Poétique du sublime de la fin des Lumières au Romantisme (Diderot, Schiller, Wordsworth, Shelley, Hugo, Michelet)*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- PEYRACHE-LEBORGNE Dominique, *Grotesques et arabesques dans le récit romantique : de Jean Paul à Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 2012.
- PHILIPPOT Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible : essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- PIROUE Georges, *Victor Hugo romancier, ou Les dessus de l'inconnu : essai*, Paris, Denoël, 1964.
- RENOUVIER Charles, *Victor Hugo, le poète*, Paris, Armand Colin, 1893.
- RENOUVIER Charles, *Victor Hugo, le philosophe*, Paris, Armand Colin, 1900.
- RETAT Claude, *X, ou le divin dans la poésie de Victor Hugo à partir de l'exil*, Paris, CNRS éditions, 1999.
- REVOL-MARZOUK Lise, *Le Sphinx et l'Abîme : sphinx maritimes et énigmes romanesques dans « Moby Dick » et « Les Travailleurs de la mer »*, Grenoble, ELLUG, 2008.
- RICHARD Jean-Pierre, « Hugo », in *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970.
- RIFFATERRE Michael, « La Poétisation du mot chez Victor Hugo » et « La Vision hallucinatoire chez Victor Hugo », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1971.
- ROMAN Myriam et BELLOSTA Marie-Christine, *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, « Belin Sup, Lettres », 1995.
- ROMAN Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique : du « drame dans les faits » au « drame dans les idées »*, Paris, Honoré Champion, 1999.
- SEEBACHER Jacques et UBERSFELD Anne, *Hugo le fabuleux*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle du 30 juin au 10 juillet 1984, Paris, Seghers, 1985.
- SEEBACHER Jacques, *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, Paris, PUF, « Écrivains », 1993.
- SPIQUEL Agnès, *La Déesse cachée : Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- STEIN Marieke, « Un homme parlait au monde » : *Victor Hugo orateur politique (1846-1880)*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- TROUSSON Raymond, *Le Tison et le flambeau : Victor Hugo devant Voltaire et Rousseau*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- UBERSFELD Anne, *Le Roi et le Bouffon : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, Paris, José Corti, [1974] 2001.
- UBERSFELD Anne, *Paroles de Hugo*, Paris, Messidor / Éditions sociales, 1985.
- UBERSFELD Anne et ROSA Guy, *Lire « Les Misérables »*, Paris, José Corti, 1985.
- VILLIERS Charles, *L'Univers métaphysique de Victor Hugo*, Paris, Vrin, 1970.
- WULF Judith, *Étude sur la langue romanesque de Victor Hugo : le partage et la composition*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

## Sur le romantisme et la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle

- BARAT Emmanuel, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Paris, Hachette, 1904.
- BENICHOU Paul, *Romantismes français*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, t. 1 *Le Sacre de l'écrivain* [Paris, José Corti, 1973] et *Le Temps des prophètes* [Paris, Gallimard, 1977] ; t. 2 *Les Mages romantiques* [Paris, Gallimard, 1988] et *L'École du désenchantement* [Paris, Gallimard, 1992].

- BOWMAN Frank Paul, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, n°50, 1985.
- BOWMAN Frank Paul, *Le Christ des barricades, 1789-1848*, Paris, Éditions du Cerf, 1987.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- DUFOUR Philippe, *La Littérature des images*, Genève, La Baconnière, 2016.
- GUSDORF Georges, *Les Sciences humaines et la pensée occidentale*, t. 10 *Du néant à Dieu dans le savoir romantique*, Paris, Payot, 1983.
- LACOUÉ-LABARTHE Philippe et NANCY Jean-Luc (avec la collaboration d'Anne-Marie LANG), *L'Absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.
- LIUVILLE Matthieu, *Les Rires de la poésie romantique*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- MILLET Claude, *L'Esthétique romantique en France : une anthologie*, Paris, Pocket, « Agora Les Classiques », 1994.
- MILLET Claude, *Le Légendaire au XIX<sup>e</sup> siècle : poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1997.
- MILLET Claude, *Le Romantisme : du bouleversement des lettres dans la France post-révolutionnaire*, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Références », 2007.
- SCHWAB Raymond, *La Renaissance orientale*, Paris, [Payot, 1950] Payot & Rivages, 2014.
- VAILLANT Alain (dir.), *Le Romantisme : dictionnaire*, Paris, CNRS éditions, 2012.

## Autour de la métaphore

- ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Classique », 1990.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. Pierre Chiron, Paris, Flammarion, « GF », 2007.
- BACHELARD Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique : contribution à une psychanalyse de la connaissance* [1934], Paris, Vrin, 1993.
- BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes : essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche Biblio essais », 2009.
- BACRY Patrick, *Les Figures de style*, Paris, Belin, 1992.
- BLACK Max, « Metaphor », in *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962.
- BLUMENBERG Hans, *Naufrage avec spectateur : paradigme d'une métaphore de l'existence*, trad. Laurent CASSAGNAU, Paris, L'Arche, 1994.
- BLUMENBERG Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, trad. Didier GAMMELIN, Paris, Vrin, 2006.
- BORDAS Éric, *Les Chemins de la métaphore*, Paris, PUF, « Études littéraires. Recto-verso », 2003.
- BOTET Serge, *Petit traité de la métaphore : un panorama des théories modernes de la métaphore*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2008.
- BOUVERESSE Jacques, *Prodiges et vertiges de l'analogie : de l'abus des belles-lettres dans la pensée*, Paris, Éditions Raisons d'agir, 1999.
- BROOKE-ROSE Christine, *A Grammar of Metaphor*, Londres, Secker and Warburg, 1958.
- CHARBONNEL Nanine, *La Tâche aveugle*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, t. 1 *Les Aventures de la métaphore*, 1991 ; t. 2, *L'important, c'est d'être propre*, 1991 ; t. 3, *Philosophie du modèle*, 1993.
- CICERON, *De oratore*.
- CICERON, *Orator*, trad. Albert Yon, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1964.
- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966.
- DETRIE Catherine, *Du sens dans le processus métaphorique*, Paris, Honoré Champion, 2001.

- DOUAY-SOUBLIN Françoise, « La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in Marc FUMAROLI (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, 1450-1950*, Paris, PUF, 1999.
- DUMARSAIS César Chesneau, *Traité des tropes* [1730], Paris, Le Nouveau Commerce, 1977.
- DÜRRENMATT Jacques, *La Métaphore*, Paris, Honoré Champion, « Unichamp-Essentiel », 2002.
- ECO Umberto, *Les Limites de l'interprétation* [1990], trad. Myriem BOUZAHER, Paris, Grasset, 1992.
- FONTANIER Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.
- FREGE Gottlob, « Sens et dénotation » [1892], in *Écrits logiques et philosophiques*, trad. Claude IMBERT, Paris, Seuil, 1971.
- FROMILHAGUE Catherine, *Les Figures de style* [1995], Paris, Armand Colin, 2007.
- GARDES TAMINE Joëlle, *Au cœur du langage : la métaphore*, Paris, Honoré Champion, 2011.
- GENETTE Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 ; réédition autonome de *Discours du récit*, Paris, Seuil, 2007.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1979 ; « Points Essais », 2004.
- GOODMAN Nelson, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles* [1968], trad. Jacques MORIZOT, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.
- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982.
- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, 1990.
- HENRY Albert, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971.
- HESTER Marcus B., *The Meaning of Poetic Metaphor*, La Haye, Mouton, 1967.
- JAKOBSON Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *La Connotation*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, [1977] 1984.
- KLEIBER Georges, *Nominales : essais de sémantique référentielle*, Paris, Colin, 1994.
- LAKOFF George et JOHNSON Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne (Metaphors We Live By ; trad. Michel de Fornel avec la collaboration de Jean-Jacques Lecercle)*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- LE GUERN Michel, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973.
- LE GUERN Michel, « Métaphore et argumentation », in *L'Argumentation* (actes d'une journée d'étude organisée par le Centre de recherches en linguistique et sémiologie de l'université Lyon II), Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Linguistique et sémiologie », 1981.
- MOLINO Jean, SOUBLIN Françoise, TAMINE Joëlle, *Langages*, n°54 : *La Métaphore*, 1979.
- MORIER Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, [1961] 5<sup>e</sup> éd. 1998.
- MURAT Michel, « *Le Rivage des Syrtes* » de Julien Gracq : étude de style, vol. 2 *Poétique de l'analogie*, Paris, José Corti, 1983.
- NIETZSCHE Friedrich, *Le Livre du philosophe : études théorétiques*, trad. Angèle KREMER-MARIETTI, Paris, Flammarion, « GF », 1991.
- ORTONY Andrew (dir.), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.
- PEIRCE Charles Sanders, *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 2 : *Elements of Logic*, Cambridge, Harvard University Press, 1932.
- PEPIN Jean, *Mythe et allégorie : les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Études augustinienne, [1958] 1976.
- PERELMAN Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA Lucie, *La Nouvelle Rhétorique : traité de l'argumentation*, Paris, PUF, 1958.
- PLANTIN Christian, « Analogie et métaphore argumentative », *A contrario*, n°16, 2011.

- PRANDI Michele, *Grammaire philosophique des tropes : mise en forme linguistique et interprétation discursive des conflits conceptuels*, Paris, Éditions de Minuit, 1992.
- PSEUDO-LONGIN, *Du sublime*, trad. Henri Lebègue, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 2008.
- QUINTILIEN, *Institution oratoire. Rhétorique à Hérennius*.
- RICHARDS Ivor Armstrong, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press, 1936.
- RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975 ; rééd. Paris, Seuil, « Points Essais », 1997.
- RIFFATERRE Michael, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *Langue française*, n°3, 1969.
- RITZ Olivier, *Les Métaphores naturelles dans le débat sur la Révolution*, Paris, Classiques Garnier, 2016.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- SEARLE John R., « La Métaphore », in *Sens et expression*, trad. Joëlle PROUST, Paris, Éditions de Minuit, « Le Sens commun », 1982.
- SOKAL Alan et BRICMONT Jean, *Impostures intellectuelles*, Paris, Odile Jacob, 2<sup>e</sup> éd., 1999.
- SPERBER Dan et WILSON Deirdre, *La Pertinence : communication et cognition*, trad. Abel GERSCHENFELD et Dan SPERBER, Paris, Éditions de Minuit, 1989.
- SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1981.
- TAMBA-MECZ Irène, *Le Sens figuré : vers une théorie de l'énonciation figurative*, Paris, PUF, 1981.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, « Poétique », 1977.

## Autres

- ANGENOT Marc, *La Parole pamphlétaire : contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.
- AUERBACH Erich, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, « Tel », 1968.
- BECQ Annie, *Genèse de l'esthétique française moderne, 1680-1814*, Paris, Albin Michel, [1984] 1994.
- BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.
- BERRENDONNER Alain, « Quelques notions utiles à la sémantique des descripteurs nominaux », *Tranel*, n°23, décembre 1995.
- DUPORT Danièle, *Le Jardin et la Nature : ordre et variété dans la littérature de la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- LECOURT Dominique (dir.), *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences*, Paris, PUF, « Quadrige », 2003.
- RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe et RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, « Quadrige Manuels », 2014.
- SPERBER Dan et WILSON Deirdre, « Les ironies comme mention », *Poétique*, n°36, novembre 1978.



## Index des noms de personne ou de personnage

Cet index regroupe l'immense majorité des noms propres de personnes réelles ou de personnages fictifs (animaux compris) qui sont mentionnés dans cette thèse. Nous avons écarté ceux qui nous ont paru les moins susceptibles d'être recherchés par l'utilisateur de cet index (par exemple, des noms de traducteurs ou d'éditeurs scientifiques d'œuvres non hugoliennes).

### A

- Aaron : 726  
Abel : 501  
Abrams, M. H. : 44  
Achille : 9, 10, 49, 303, 335, 662, 668  
Actéon : 871-874, 900  
Adam : 277, 284, 783, 832, 860, 878  
Agamemnon : 335, 506, 672, 816  
Agathon (« l'ami d'Euripide ») : 829  
Aglauze (personnage des *Métamorphoses* d'Ovide) : 846  
Agrippine : 332  
Ahriman ou Arimane : 187, 808  
Ajax : 82, 673  
Albouy, Pierre : 34, 35, 131, 132, 138, 167, 197, 198, 219, 261, 269-272, 294, 309, 345, 358, 456, 475, 548, 617, 618, 622, 628, 629, 656, 676, 688, 692, 720, 721, 724, 731, 753, 764, 789, 797, 843, 844, 874, 885, 887  
Alcibiade : 254, 833  
Alcippe (personnage du *Menteur* de Corneille) : 612  
Alemène : 50  
Alexandre le Grand : 50, 206, 207, 265, 309, 310, 657, 743, 800, 833, 835  
Alexandre de Russie : 841  
Allah : 223, 726  
Amphion : 252, 856, 875  
Anchise : 817  
Andrieux, Mathieu : 58, 59, 77  
Androclès *et son lion* : 461, 462  
Andromède : 529, 537, 538, 687, 688, 863-866, 872-874, 878  
Angélique (personnage du *Roland furieux* de l'Arioste) : 687,  
Angennes, Julie d', *ou plutôt sa guirlande* : 329, 330, 834  
Angenot, Marc : 487, 489, 490, 558, 562, 571  
Anitus : 235, 498  
Anselme, le père : 139  
Antée : 253  
Antoine, saint : 810  
Antonio (personnage de la *Tempête* de Shakespeare) : 343  
Apollon *ou* apollinien : 81, 134, 475, 695, 829, 847, 848, 875, 890  
Apulée : 155, 776  
Arago, François : 29, 141, 587, 588, 773, 854  
Araminte *ou* Araminthe : 301, 843, 853  
Archiloque : 96  
Archimède : 191, 682  
Arès : *voir* Mars  
Argus : 636  
Ariane *et son fil* : 734  
Ariel : 343, 344, 789  
L'Arioste : 395, 687, 864  
Aristophane : 83, 249, 829  
Aristote *ou* aristotélécien : 12, 14, 15, 18, 43, 86, 87, 140, 153, 246, 359, 488, 506, 682, 829, 900  
Arlequin (personnage de comédie) : 141, 557, 559, 574, 809, 810, 818, 897  
Armide : 302  
Aspasie : 844  
Astarté : 142, 329, 691, 810  
Athalie : 19, 600  
Athéna : *voir* Minerve  
Atlas : 857, 858, 701  
Attila : 177  
Aubignac, l'abbé d' : 91  
Aubigné, Agrippa d' : 96, 506, 693  
Auerbach, Erich : 695  
Auguste *ou* Octave-Auguste : 86, 449, 592  
Augustin, saint : 93, 893  
Azelma (personnage des *Misérables*) : 788

## B

Babeuf, François-Noël, *dit* Gracchus : 429  
Bachelard, Gaston : 35, 140, 236, 355, 433  
Bajazet (sultan dans *La Légende des siècles*) : 655  
Ballanche, Pierre-Simon : 895  
Ballet, les frères : 177  
Balthazar (roi de Babylone au Livre de Daniel) : 395  
Balzac, Honoré de : 104, 105, 116, 117, 155, 196, 228, 286, 357, 391, 401, 427, 474, 845, 904  
Banier, l'abbé : 136, 137  
Baour-Lormian : 111  
Baroche : 255, 539, 566, 592, 763  
Barry, la comtesse du, Jeanne de Vaubernier : 332  
Bartholo (personnage de Beaumarchais) : 253, 843  
Basile (personnage de Beaumarchais) : 560  
Basile (II, empereur byzantin) : 387  
Bassompierre : 254  
Baudelaire, Charles : 32, 33, 45, 196, 221, 292, 470, 482  
Bayard, le chevalier : 816  
Beardsley, Monroe C. : 291  
Beaumarchais : 347, 843  
Beauzée : 19, 46, 47  
Beccaria : 174, 682, 683  
Becq, Annie : 67  
Béhémot : 203, 218  
Bélial : 727  
Bellérophon : 551, 685, 687, 864

Bellone : 127  
Beethoven : 30, 31, 397, 682, 875  
Bénichou, Paul : 146, 195-199, 201, 208, 227, 355, 356, 499, 554, 879  
Bérénice (reine célèbre pour sa chevelure) : 95, 96  
Bérénice (personnage de Racine) : 589, 590  
Berger, le gros : 255  
Bernard, Claude : 358  
Le Bernin : 77  
Berquin : 329  
Berrendonner, Alain : 578, 582, 605  
Berret, Paul : 603, 697  
Berryer : 631  
Bia (« la Force », personnage du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle) : 804  
Biancolelli, Domenico : 557  
Biard, Léonie : 26, 602  
Bitaubé : 82  
Black, Max : 7, 8, 11-13, 15, 16, 288  
Blas, Gil (personnage de Le Sage) : 347  
Blas, Ruy (personnage de Hugo) : 670  
Blücher ou Blucher : 516, 652, 843  
Bobèche : 508  
Boileau, Nicolas : 50, 74, 83, 84, 595, 596  
Boissy d'Anglas : 667  
Bonald, Louis de : 356  
Bonaparte, Mathilde, la princesse Mathilde : 449  
Bonnet, Charles : 206

Booz : 282, 767, 853  
Bordas, Éric : 13, 17, 46  
Borgia, Rodrigo, le pape Alexandre VI : 762  
Borgia, Lucreèce : 332  
Bossuet : 91  
Bourdon, Mathieu (député) : 612  
Bouveresse, Jacques : 433, 434  
Bowman, Frank Paul : 499, 894, 895  
Brahamcha-Marin, Jordi : 28, 34, 272, 872  
Brahma : 760  
Brennus : 834, 836  
Brève, le chevalier de : 822, 828, 829  
Briarée : 701  
Bricmont, Jean : 433  
Brunetière, Ferdinand : 33, 57  
Brutus : 177, 349, 588  
Buckingham, le duc de : 254  
Burke, Edmund : 285, 410, 667  
Busiris : 762  
Byron : 324

## C

Cadmus : 856, 857  
Caïn : 170, 293, 501, 659  
Caïphe : 837  
Calchas : 475  
Calderón : 682  
Caliban : 95, 789  
Caligula : 289, 387, 764, 826  
Callot, Jacques : 321, 566, 810, 869  
Calvin : 427  
Cambronne : 343, 596, 625, 650, 652, 669, 670, 675, 890  
Camoëns : 395

Campanella : 99

Camus, l'abbé Jean-Pierre : 823, 828

Candide (personnage de Voltaire) : 347

Canidie (sorcière dans la poésie d'Horace) : 809

Capet (nom d'une dynastie) : 639, 741

Cardan, Jérôme : 217

Carlos, Don (personnage d'*Hernani*) : 34, 148, 173, 526

Caroline de Naples : 268

Cartouche : 329, 838, 839

Cassandre (personnage de la *commedia dell'arte*) : 809

Cassandre (roi hellénistique) : 130

Cassier, Jacques : 32, 759

Cassini : 775

Castaing (empoisonneur) : 177

Catherine de Russie : 268

Caton : 295, 645, 859, 875

Cécrops : 662

Célimène (personnage du *Misanthrope* de Molière) : 347

Cerbère : 21, 269

Cérès ou Déméter : 134, 713

Cervantes ou Cervantès : 31, 83, 96, 99, 206, 370, 397, 559, 682, 776, 805, 857

César (Jules, ou titre honorifique des empereurs) ou césarien : 91, 177, 246, 266, 271, 331, 349, 424, 427, 428, 446, 502, 567, 574, 581, 583, 588, 592, 646, 647, 649, 657, 692, 693, 741, 743, 744, 826, 831, 838, 841, 859

Chabert, Samuel : 97

Chambord, le comte de : 594

Changarnier : 451, 567, 821, 827

Charlemagne : 149

Charles, David : 35, 428

Charles I<sup>er</sup> : 139

Charles X : 30

Charlet (ouvrier républicain) : 497

Chateaubriand : 48, 52, 57, 58, 77, 305, 356, 357, 562, 580, 695, 816, 833, 904

Châteauroux, la duchesse de : 514

Chénier, Marie-Joseph : 83, 395

Chérubin (personnage de Beaumarchais) : 253, 843

Chloé (personnage de Longus) : 329, 330

Chodruc-Duclos, *écrit sans trait d'union* : 839

Choiseul (nom d'aristocrate français) : 589

Cicéron : 10, 14, 23, 73, 79, 118, 119, 136, 141, 285, 410

Cid, le (dans *La Légende des siècles*) : 654, 655

Cléanthe (scholarque stoïcien) : 618

Clément d'Alexandrie : 57

Cléopâtre : 332

Clio : 301, 592, 843, 853

Cliton (personnage du *Menteur* de Corneille) : 612

Clytie (personnage des *Métamorphoses* d'Ovide) : 326, 849

Codrus (« mauvais poète » chez Juvénal) : 700

Cœur, Jacques : 645

Collot, Michel : 724

Coleridge : 44

Colomb, Christophe : 153, 682, 728, 834, 838, 839, 844

Colombine (personnage de la *commedia dell'arte*) : 809

Combeferre (personnage des *Misérables*) : 242, 284, 359, 364

Comte, Auguste : 356, 358, 904

Condorcet : 429

Constant, Alphonse-Louis, l'abbé Constant : 45, 879

Constantin : 296

Coolidge, W. A. B. : 685

Copernic : 682

Cordelia (personnage du *Roi Lear* de Shakespeare) : 801, 802

Coré : voir Proserpine

Cormier ou Cornier, Henriette : 177

Corneille, Pierre : 120, 253, 319, 506, 549, 598, 599, 612, 693

Cosette (personnage des *Misérables*) : 105, 109, 168, 170, 175, 247, 253, 257, 265, 369, 377, 788, 789, 794, 817, 867, 879, 884, 886

Cousin, Victor : 895

Crispin (personnage de comédie) : 559, 560

Crouzet, Michel : 829

Creuzer, Georg Friedrich : 23, 131

Ctésiphon (architecte du temple d'Artémis à Éphèse) : 206  
Cujas : 603  
Cupidon : 129, 475, 850  
Cuvillier-Fleury : 76  
Cybèle : 134, 635  
Cyrus : 266, 646, 647, 649

## D

Dacier, Anne : 82  
Dagon : 727  
Danaé : 850  
Danaïdes, les : 849  
Dangeau, Philippe de Courcillon, marquis de : 139, 811  
Danglars (personnage du *Comte de Monte-Cristo* de Dumas) : 228  
Daniel (prophète dans l'Ancien Testament) : 83, 153  
Dante *ou* Alighieri *ou* dantesque : 31, 65, 69, 72, 91, 96, 99, 124, 145, 149, 150, 165, 190, 191, 246, 293, 321, 334, 335, 371, 397, 426, 431, 450, 532, 559, 606, 643, 675, 676, 678, 680-682, 685, 693, 698, 699, 724, 752, 776, 803, 804, 842, 857, 858, 869, 883-885  
Danton : 180, 269, 349, 364, 412, 413, 627, 640, 670  
Daphnis (personnage de Longus) : 329, 330  
Daumier : 504, 573  
Dave *ou* Davus (personnage de l'*Andrienne* de Térence) : 820  
David (le roi biblique) : 853  
Debray, Régis : 433

Déjanire : 845  
Delécluze : 58  
Démarate : 829  
Démétrius (personnage du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) : 819  
Démocrite : 839, 840  
Démosthène : 79  
Descartes : 182, 429, 682, 873  
Desdemona (personnage d'*Othello* de Shakespeare) : 250, 807  
Desmoulin, Camille : 180  
Deutz, Simon : 711  
Diane, *Artémis en grec* : 475, 871-873, 900  
Diderot : 666, 682  
Dieu : 28, 52, 56, 57, 66, 71, 75, 81, 91, 93, 94, 100, 101, 106, 114, 122, 134, 138, 139, 140, 146, 151, 153, 156, 157, 161-164, 167, 169-171, 177, 185, 186, 190, 193-195, 197-201, 203, 204, 207, 209, 210, 212-216, 218-227, 229, 231-234, 237, 238, 248, 250, 260, 262, 270, 296, 299, 305, 313, 325, 331, 332, 341, 349, 350, 362, 370, 376-378, 392-394, 396, 398, 411, 414, 419-421, 441, 442, 445, 460, 466-468, 483, 489, 499, 509, 514, 517, 523, 527, 534, 538-540, 542, 545, 549, 587, 588, 598, 618, 621, 624-626, 630, 632, 634, 638, 645, 676, 677, 681-685, 690, 698, 704, 707, 709-710, 723, 731, 734, 736, 739, 745, 752, 753, 768, 771, 784-786, 791, 793-794, 797-800, 809,

819-821, 827, 832, 847, 848, 858, 860, 861, 866-868, 870, 872, 873, 876, 877, 880, 883, 885-891, 894, 895  
Dinah (de La Baudraye, personnage de *La Muse du département* de Balzac) : 105  
Diogène : 206, 427, 839  
Diomède : 672  
Dion Cassius : 581  
Dombidau : 645  
Domitien : 91, 583  
Dorante (personnage du *Menteur* de Corneille) : 612  
Dracon : 257, 733, 837  
Ducros, l'abbé : 47  
Ducrot, Oswald : 487  
Dufour, Philippe : 35, 273  
Dumarsais *ou* du Marsais, César Chesneau : 9-11, 17, 23, 46, 47, 104, 105, 110, 118  
Dumas, Alexandre : 228, 810  
Dumont, Auguste : 739  
Duncan, le roi (personnage de *Macbeth* de Shakespeare) : 806  
Duport, Danièle : 74  
Dupuis, Charles-François : 131  
Dürer, Albert : 148, 278, 745  
Durkheim, Émile : 356, 387  
Dürrenmatt, Jacques : 8, 9, 19  
Dustan (*ou* Dunstan), saint : 296  
Dutoit-Membrini : 195

## E

Edgar I<sup>er</sup> le Pacifique : 296  
Edgar de Glocester (personnage du *Roi Lear* de Shakespeare) : 801

- Edmond (personnage du *Roi Lear* de Shakespeare) : 801
- Élie : 632
- Élisabeth de Hongrie : 835
- Élisabeth du Portugal : 835
- Encelade : 321
- Énée : 124, 662, 821, 827
- Engels : 385
- Enjolras (personnage des *Misérables*) : 127, 133, 134, 137, 242, 252, 258, 364, 365, 368, 552, 625, 841, 843, 890
- Éole : 475
- Épicure *ou* épicurisme *ou* épicurien : 97, 137, 138, 152, 232
- Éponine : 788
- Érostrate : 235
- Érysichthon : 713
- Eschyle *ou* eschyléen *ou* eschilien : 65, 69, 72, 74, 80-82, 91, 120, 155, 217, 317, 370, 397, 475, 559, 606, 666, 670, 678, 682, 685, 690, 698, 700, 701, 752, 776, 778, 802, 804, 816, 822, 857
- La Esmeralda (personnage de *Notre-Dame de Paris*) : 497, 603, 882
- Espinasse : 255
- Esquirol : 149
- Esquiros, Alphonse : 879
- Euclide : 682
- Eudoxie : 332, 333
- Eumolpe (« père de Musée ») : 136
- Euripide : 120, 829
- Ève : 220, 277, 284, 860, 878
- Évhémère *ou* évhémériste : 130, 136
- Évirallina (personnage des poèmes ossianiques) : 329
- Ézéchiél : 83, 96, 153, 154, 606, 682, 816, 843, 865-867, 891, 894
- Ezzelin : 838, 839
- F**
- Falloux : 25, 499
- Fantine (personnage des *Misérables*) : 104, 515, 788, 868
- Fauchelevant (personnage des *Misérables*) : 106, 251, 375
- Faust : 107, 108
- Faustine (impératrice romaine) : 332
- Fénelon : 99, 848
- Fenrir : 758
- Féraud, le conventionnel : 667
- Ferdinand II de Naples : 763, 838
- Ferdinand VII d'Espagne : 763, 838
- Feuilly (personnage des *Misérables*) : 244
- Feyerabend : 358
- Ficin, Marsile : 130
- Fieschi, Joseph : 327
- Figaro (personnage de Beaumarchais) : 347
- Filesac (« docteur de Sorbonne qui confessa Ravailiac ») : 277
- Fingal (personnage des poèmes ossianiques) : 329
- Flaubert : 895
- Fléchard, Michelle (personnage de *Quatrevingt-treize*) : 677
- Flore : 127
- Fontange, la duchesse de : 514
- Fontanier, Pierre : 46, 47, 697
- Fontenelle : 130, 138
- Fouché : 255
- Fould : 255, 645
- Fourier, Charles : 196, 208, 209, 356, 357
- Franklin : 683
- Frédégonde : 268, 312
- Frege, Gottlob, *ou* frégéen : 11, 120, 287
- Frochot, le comte : 255
- Froissart, Jehan : 820, 821, 828, 831
- Fromilhague, Catherine : 327, 580
- Fronsac (nom d'aristocrate français) : 254
- Fulton : 682, 683
- Fumaroli, Marc : 46
- Furetière : 200
- G**
- G., le conventionnel (personnage des *Misérables*) : 243, 283, 290, 553
- Galatée (statue puis épouse de Pygmalion) : 846
- Galilée : 409, 682
- Gama, Vasco de : 834, 838, 839, 844
- Garat : 575
- Gargantua (personnage de Rabelais) : 110
- Gauden, le docteur : 139
- Gaudon, Jean : 35, 36, 145, 146, 148-150, 161, 165-167, 504, 562, 573, 750
- Gautier, Théophile : 45, 449, 470, 745
- Gavroche (personnage des

- Misérables*) : 106-109, 111, 120, 252, 253, 748, 792, 794  
Gélase (I<sup>er</sup> ?, pape) : 291  
Genette, Gérard : 46, 120, 287, 697, 767  
Geoffroy Saint-Hilaire, Étienne : 357  
Georges IV d'Angleterre : 838  
Géronte (personnage de comédie) : 843  
Giafar (personnage des contes arabes) : 574  
Gigault, Bernardin de, marquis de Bellefonds : 139  
Gillenormand (nom de personnages des *Misérables*) : 175, 365, 369  
Gilliatt (personnage des *Travailleurs de la mer*) : 206, 306, 404, 549  
Girardin, Delphine de : 262  
Giton (personnage des *Caractères* de La Bruyère) : 571  
Glaber, Raoul, *en latin* Glaber Radulphus : 809  
Gluck : 875  
Goethe : 23, 31, 474, 476, 705, 749  
Gohin, Yves : 29, 32, 37, 200, 208, 214, 215, 708  
Goliath : 788, 789  
Goneril (personnage du *Roi Lear* de Shakespeare) : 801  
Gongora *ou* gongorisme : 77  
Gouvion-Saint-Cyr, le maréchal : 305  
Grandgousier (personnage de Rabelais) : 347  
Grandville (le dessinateur) : 512  
Grantaire (personnage des *Misérables*) : 104, 177, 248, 349, 588  
Graymalkin (un chat dans *Macbeth* de Shakespeare) : 806  
Grotius : 130  
Guichardin : 332  
Guigniaut, Joseph-Daniel : 131  
Guillotins : 117  
Guizot : 420, 628, 631  
Gutenberg : 682, 887-889  
Gwynplaine (personnage de *L'Homme qui rit*) : 237, 404, 622, 840
- H**  
Hadès, *Pluton en latin* : 861  
Hall, Joseph (auteur du *Mundus alter et idem*) : 99  
Halley, *ou plutôt sa comète* : 177  
Halsall, Albert W. : 488  
Hamlet (personnage de Shakespeare) : 18, 248, 278, 293, 335, 347, 699, 802-804  
Hannibal *ou* Annibal : 266, 577, 613, 646, 647, 649, 833, 836  
Harlowe, Clarisse : 347  
Heine, Henri : 850  
Hélios : 326, 849  
Henri IV : 109, 140, 177  
Henri V : 451  
Héphaïstos : *voir* Vulcain  
Hercule *ou* Héraclès *ou* Alcide : 50, 51, 551, 605, 606, 845  
Herder : 133  
Hermès : 682  
Hermodore (de Syracuse) : 136  
Hérode (I<sup>er</sup> le Grand) : 235  
Hérodote : 829  
Hersch, Jeanne : 327  
Herschell : 203  
Hésiode : 141, 648, 721, 722, 758  
Hippocrate : 682  
Hobbes : 307, 402, 712  
Hoche : 349  
Hoffman(n), François-Benoît : 48-51, 54-55, 57, 63  
Hoffmann, E. T. A. : 155, 776  
Homère : 30, 49, 51, 57, 82, 91, 96, 110, 124, 125, 130, 156, 224, 227, 257, 297, 301, 303, 305, 395, 474-476, 566, 661, 662, 671, 672, 675, 682-684, 693-696, 698, 709, 710, 752, 759, 768, 789, 805  
Horace *ou* horatien : 63, 85, 86, 96, 97, 141, 152, 557, 559, 641, 732, 776, 823, 825, 832, 833, 875  
Houssaye, Henry : 109  
Hovasse, Jean-Marc : 26, 47, 76, 256, 449, 476, 494, 504, 508  
Huet, Pierre-Daniel : 130  
Hugo, François-Victor : 27, 678  
Hugo, Léopoldine, épouse Vacquerie : 719, 772, 773  
Hullin : 255  
Humboldt : 133  
Huss, Jean : 182, 278, 429, 728
- I**  
Iago (personnage d'*Othello* de Shakespeare) : 808  
Icare : 762

Incitatus (cheval de Caligula) :  
 91, 583, 763  
 Iris : 635  
 Isabeau de Bavière : 235, 268  
 Isaïe : 72, 74, 79, 83, 153, 155,  
 178, 217, 246, 370, 397, 450,  
 666, 678, 682, 693, 696, 752  
 Isis : 34, 325, 635, 691, 694,  
 851, 855, 874  
 Isis-Lilith *ou* Lilith-Isis  
 (personnage de *La Fin de*  
*Satan*) : 167, 501, 658, 676,  
 739  
 Iturbide : 840

## J

Jabias, le scheik (personnage  
 de *La Légende des siècles*) :  
 654  
 Jackson, Peter : 663  
 Jacob : 169, 738, 739, 775,  
 847, 853, 854, 856, 867, 868,  
 873, 875, 876  
 Jason : 834, 844  
 Javert (personnage des *Misé-*  
*rables*) : 104, 228, 247, 248,  
 375, 379, 868-870, 901  
 Jean l'évangéliste : 66, 188,  
 500, 753, 880, 891, 893  
 Jean de Pathmos (souvent ass-  
 imilé par Hugo à Jean l'évan-  
 géliste) : 65, 79, 80, 96, 139,  
 149-151, 153-156, 164, 165,  
 172, 176-178, 188, 291, 334,  
 581, 629, 638, 682, 698, 776,  
 860  
 Jeanne d'Arc : 309, 363, 682,  
 800  
 Jeanne de Naples : 332  
 Jéhovah : 79, 736, 752

Jérémie (prophète de l'Ancien  
 Testament) : 83, 153, 249,  
 559, 752, 776  
 Jérôme, saint : 96, 191, 752  
 Jésus *ou* (le) Christ *ou* le  
 Nazaréen *ou* le Messie *ou*  
 Issa (pour les musulmans) *ou*  
 christique : 22, 97, 112, 113,  
 139, 155, 160, 181, 228, 271,  
 278, 280, 283, 284, 293, 307,  
 335, 368, 441, 443, 462, 478,  
 498-502, 507, 508, 521, 523,  
 548, 624, 628, 634, 637, 640,  
 682, 689, 719, 728, 741, 742,  
 745, 752, 753, 781, 782, 785,  
 811, 819, 835, 836, 853-855,  
 858, 879, 880, 885-889, 891,  
 892, 894  
 Jessé, *ou plutôt son arbre* : 853  
 Joad (personnage d'*Athalie* de  
 Racine) : 52  
 Job : 63, 74, 81, 91, 154, 178,  
 217, 293, 335, 397, 641, 682,  
 693, 698, 752, 820, 827, 839,  
 853, 854  
 Jocaste : 599  
 Johnson, Mark : 24, 90, 242,  
 339, 353, 579  
 Joinville, M. de : 594  
 Jörmundgand : 758  
 Josué : 777  
 Journet, René : 27, 136, 775  
 Joux, la marquise de : 822, 828,  
 829  
 Juan, don *ou* dom : 22, 254,  
 398  
 Judas : 711  
 Junon : 755  
 Jupiter *ou* Zeus : 81, 87, 97,  
 223, 298, 370, 662, 670, 701,

804, 833, 845, 850

Juvénal *ou* juvénalien : 69, 72,  
 73, 83, 84, 153, 155, 217,  
 246, 253, 293, 370, 397, 450,  
 506, 585, 606, 666, 678, 682,  
 692, 693, 696, 700, 752, 825,  
 857, 858, 860, 875

## K

Kant *ou* kantien : 195, 402,  
 651, 682, 712  
 Kanut, le roi (personnage de *La*  
*Légende des siècles*) : 171,  
 172  
 Kent, le comte de (personnage  
 du *Roi Lear* de Shake-  
 speare) : 801  
 Kepler : 682  
 Kléber : 670  
 Klopstock : 395  
 Kratos (« le Pouvoir », person-  
 nage du *Prométhée enchaîné*  
 d'Eschyle) : 804

## L

La Beaumelle, Langleviel dit :  
 83  
 La Bruyère : 571, 572  
 La Calprenède : 77  
 Lacenaire : 176  
 Lacoue-Labarthe, Philippe :  
 904  
 Lacroix, Albert : 31, 76  
 Lafayette, pour La Fayette :  
 607  
 La Fontaine *ou* lafontainien :  
 840, 841  
 Laforgue, Pierre : 215, 232  
 La Harpe *ou* Laharpe : 47, 595,  
 596

Lainé, Joseph-Louis-Joachim : 575  
 Lakoff, George : 24, 90, 242, 339, 353, 579  
 Lamartine : 33, 52, 57, 631  
 Lamennais : 48, 879  
 Lantenac (personnage de *Quatrevingt-treize*) : 677  
 Lassave, Nina : 327  
 Laster, Arnaud : 502  
 Laurent, Franck : 28, 34, 117, 123, 272, 384, 410, 420, 526, 661, 677, 872  
 Lauzun (nom d'aristocrate français) : 254  
 Lavater : 196  
 Lazare : 283, 481, 500, 502, 867, 881  
 Lear, le roi (personnage de Shakespeare) : 801, 802  
 Leboeuf : 763  
 Le Drezen, Bernard : 46  
 Ledru-Rollin : 631  
 Le Guern, Michel : 13, 15, 487  
 Légion (démon dans les évangiles, souvent fait ange par Hugo) : 188, 279, 280, 636, 637, 687, 688, 874  
 Leibniz *ou* leibnizien : 12, 206, 213, 215  
 Lemaistre de Sacy, Louis-Isaac : 632  
 Leroux, Pierre : 32, 46, 51-55, 57, 58  
 Lescaut, Manon (personnage de l'abbé Prévost) : 347, 844  
 Le Verrier *ou* Leverrier, Urbain : 587, 824  
 Léviathan : 178, 218, 306, 307, 309, 387, 607

Lévy-Leblond, Jean-Marc : 358  
 Lewis, Matthew Gregory : 522  
 Liberté, l'ange (personnage de *La Fin de Satan* surtout) : 167, 629, 630, 658, 676, 739  
 Liouville, Matthieu : 561, 562, 577  
 Loki : 758  
 Pseudo-Longin : 79  
 Longus : 329  
 Loriquet : 733  
 Loth *et sa femme* : 858, 860, 861  
 Louis XI : 619  
 Louis XIV *ou* louis-quatorzien : 77, 604, 811, 845  
 Louis XV : 140, 852  
 Louis XVI : 109, 117  
 Louis XVIII : 109  
 Louis-Philippe : 109, 562  
 Lousteau (personnage de *La Muse du département* de Balzac) : 105  
 Loxias (surnom d'Apollon) : 829  
 Loyola, Ignace de : 139, 741, 901  
 Luc l'évangéliste : 280, 334, 368, 637, 753  
 Lucain : 395, 581, 588  
 Luce de Lancival : 322, 395  
 Lucrèce (le poète latin) *ou* lucrétien : 81, 138, 190, 194, 232, 370, 371, 666, 682, 693, 694, 700, 722, 723, 752, 825, 855  
 Luis de León : 834, 837  
 Luther : 182, 346, 429, 450, 682, 760  
 Lycurgue : 257

## M

Mabeuf (personnage des *Misérables*) : 180, 794  
 Macaire, Robert : 592, 593  
 Macbeth, *ou sa femme* Lady Macbeth (personnages de Shakespeare) : 269, 277, 748, 749, 806, 807  
 Macette (personnage de la *Satire* XIII de Mathurin Régnier) : 347  
 Machiavel : 426, 775, 852  
 Madruce, le baron (personnage de *La Légende des siècles*) : 797  
 Magnan : 640  
 Mahomet : 156, 177, 362, 441, 442, 760, 767, 876  
 Maintenon, Madame de, Françoise Scarron : 332  
 Maistre, Joseph de : 174, 391  
 La Malibran : 305, 306, 309  
 Mallarmé : 66, 470, 904  
 Mandelbrot, Benoît : 205  
 Mandrin : 567, 838  
 Manou (pour Mani, fondateur du manichéisme) : 65, 190, 371  
 Marat : 269, 429  
 Marc l'évangéliste : 280, 637, 753  
 Maret : 255  
 Marguerite de Bourgogne : 268  
 Marie, sainte, *ou* la Vierge *ou* Notre-Dame : 139, 573, 630, 742, 879  
 Marius (personnage des *Misérables*) : 93, 109, 168, 170, 175, 180-182, 244, 247, 253, 257, 265, 315, 369, 377, 569,

817, 839, 840, 843, 879  
 Mars *ou* Arès : 127, 130, 848  
 Marsyas : 787  
 Martinez de Pasqually : 195  
 Marx, Karl : 385, 416  
 Mascarille (personnage de comédie) : 560  
 Matthieu l'évangéliste : 112, 172, 334, 335, 361, 462, 753, 836, 889  
 Maupas : 255, 587, 592, 763  
 Maupassant : 155  
 Maxwell, James C. : 354  
 Médicis, Catherine de : 268  
 Méduse : 476, 701  
 Melpomène : 733, 734, 851, 854  
 Ménénus (personnage de *Coriolan* de Shakespeare) : 82  
 Mérope : 599  
 Meschonnic, Henri : 270, 271, 534  
 Messaline : 235, 268, 290, 332  
 Michel, saint, l'archange : 630, 869, 870, 873, 901  
 Michel, François : 131  
 Michel-Ange : 77, 397, 678, 682  
 Michelet, Jules : 895  
 Milhaud : 650  
 Millet, Claude : 23, 33, 36, 37, 45, 46, 53, 54, 71, 99, 105, 109, 131-133, 142, 155, 359, 503, 597, 643, 845, 870, 903  
 Milton *ou* miltonien : 96, 99, 156, 297, 301, 395, 559, 674-676, 682, 688, 724, 752, 776, 842, 876  
 Mimerel : 592, 763

Minerve *ou* Athéna *ou* Pallas : 49, 87, 130, 297, 700, 845, 848  
 Mingrat (assassin) : 176  
 Mirabeau : 180, 424, 620-623, 627-629  
 Mithra : 223  
 Mœvius : 759  
 Moïse : 156, 186, 293, 370, 626, 685, 719, 855  
 Molière *ou* moliéresque : 77, 96-98, 301, 319, 370, 557, 559, 589, 590, 599, 666, 682, 776, 854, 857  
 Molino, Jean : 9, 10, 44-46, 100, 131  
 Moloch : 203  
 Montaigne : 666, 857  
 Montalembert : 496, 498, 499, 509  
 Montgolfier : 153, 682  
 Montmorency (nom d'aristocrate français) : 589  
 Montparnasse (personnage des *Misérables*) : 794  
 More, *en latin* Morus, Thomas : 99  
 Moréas, Jean : 45  
 Morellet, l'abbé : 57, 77  
 Morier, Henri : 327  
 Morny : 575  
 Mourad, le sultan (personnage de *La Légende des siècles*) : 172, 655  
 Müller, Friedrich Max : 131-133  
 Murat, Michel : 22  
 Musard, Philippe (chef d'orchestre du XIX<sup>e</sup> siècle) : 809  
 Musée : 136

Musset : 33  
 Myriel *ou* monseigneur Bienvenu (personnage des *Misérables*) : 112, 167, 173, 189, 195, 229, 251, 261, 283, 372, 378, 424, 441, 464, 553, 582, 584, 768, 769, 771

## N

Nancy, Jean-Luc : 904  
 Napoléon I<sup>er</sup> *ou* Napoléon *ou* Napoléon le Grand *ou* Bonaparte *ou* napoléonien : 30, 47, 48, 52, 180, 181, 201, 209, 245, 256, 349, 381, 424, 516, 564-566, 573, 587, 588, 593, 643-650, 652, 657, 792-794, 816, 823, 824, 841  
 Napoléon III *ou* Napoléon le Petit *ou* Louis-Napoléon Bonaparte *ou* Louis Bonaparte *ou* Bonaparte : 25, 26, 151, 212, 246, 256, 270, 271, 278, 280, 283, 290, 293, 313, 320, 349, 421, 423, 440, 450-456, 467, 478, 479, 481, 488-500, 502, 504, 505, 507, 509, 512, 513, 531, 539, 540, 545, 560, 564-566, 567, 571-575, 577, 587-590, 592-594, 625, 643-645, 647, 727, 748, 750, 763, 770, 777, 808, 817, 818, 821, 822, 824, 826, 827, 830, 837, 838, 842, 866, 899, 903  
 Naugrette, Florence : 109, 117, 384, 597, 903  
 Nausicaa : 95  
 Nemrod : 234, 293, 501, 711, 726, 762, 809  
 Neptune, *Poséidon en grec* :

127, 667  
 Néron : 235, 292, 498, 560, 696, 700, 838  
 Nerval, Gérard de : 23, 196, 357, 482, 713, 745, 895  
 Nessos : 845  
 Newton : 208, 209, 355, 356, 409, 682  
 Nicodème : 891  
 Nicolas, le tsar : 451, 838  
 Nicomaque : 141  
 Nikè (déesse grecque de la victoire) : 740  
 Niobé : 846  
 Nisard, Désiré : 57, 58  
 Noailles, *écrit* Noaille (nom d'aristocrate français) : 589  
 Nodier, Charles : 30, 117, 155  
 Noé : 237, 569  
 Nucingen (personnage de Balzac) : 286

**O**

Oannès : 693  
 Océan (titan de la mythologie grecque) : 758  
 Œdipe : 608, 820  
 Olbrechts-Tyteca, Lucie : 435, 468  
 Ophélie (personnage de *Hamlet* de Shakespeare) : 250  
 Oreste : 347, 698, 802  
 Origène : 322, 323, 812  
 Ormus *ou* Ormuzd : 187, 808  
 Orphée : 186, 252, 370, 682, 751, 855, 856, 875  
 Ossian : 96  
 Othello (personnage de Shakespeare) : 807, 808  
 Othon I<sup>er</sup> de Grèce : 840

Othryx : 701  
 Ovide : 77, 177, 326, 581, 713, 846, 849

**P**

Paddock (un crapaud dans *Macbeth* de Shakespeare) : 806  
 Paillasse (nom de clown) : 566, 839  
 Pan : 752, 787  
 Pança, Sancho (personnage de *Don Quichotte* de Cervantès) : 805, 806  
 Pantalon (personnage de la *commedia dell'arte*) : 809  
 Panurge (personnage de Rabelais) : 805  
 Papavoine (assassin) : 177, 329  
 Parent-Duchâtelet : 249, 329  
 Parménon (personnage de *L'Eunuque* de Térence) : 125  
 Parmentier : 117  
 Pascal, Blaise : 93, 156, 195, 196, 666  
 Paul, saint : 88, 96, 181, 190, 256, 290, 291, 371, 397, 682, 691, 692, 700, 892, 893  
 Paul (de Russie) : 387  
 Pausanias : 134, 135  
 Peau d'âne (personnage de Charles Perrault) : 842  
 Pégase : 72, 325, 471, 551, 606, 685, 687, 864  
 Peirce, C. S. : 420  
 Pélage : 682  
 Pellat, Jean-Christophe : 271, 621  
 Pépin, Jean : 130-133  
 Perelman, Chaïm : 435, 468

Périclès : 592  
 Perrault, Charles : 593, 842  
 Perrette (personnage d'une fable de La Fontaine) : 840, 841  
 Perse (poète latin) : 191  
 Persée : 687, 864, 873  
 Perséphone : *voir* Proserpine  
 Persigny : 574  
 Petit-Gervais (personnage des *Misérables*) : 166, 170, 374  
 Pétrarque : 96, 329, 330, 834  
 Pétrone : 246, 254  
 Phaéton : 551, 646, 762  
 Phalaris : 762  
 Phédon (personnage des *Caractères* de La Bruyère) : 571  
 Phèdre (personnage de tragédie) : 599  
 Phidias : 397, 682  
 Philipon, Charles : 109  
 Philippe V d'Espagne : 387  
 Philippe II d'Espagne : 655, 656  
 Philippe-Auguste : 177  
 Philippot, Didier : 37, 99, 149, 174, 192, 194, 206, 237  
 Phlégyas (damné du Tartare dans l'*Énéide*) : 827  
 Phryné : 833, 835  
 Phur (roi de l'ancien Orient dans *La Légende des siècles*) : 656  
 Pierre, saint : 139, 296  
 Pierre I<sup>er</sup>, le tsar : 828  
 Pierron, Alexis : 80, 81  
 Pierrot (personnage de la *commedia dell'arte*) : 141, 574, 809, 810, 818, 897

- Pilâtre de Rozier : 762
- Pindare : 83, 96, 141, 511, 617, 683, 687
- Piranèse : 78, 682, 691, 697
- Planche, Gustave : 79
- Plantin, Christian : 436, 468
- Platon : 89, 90, 99, 140, 195, 224, 281, 385, 404, 419, 682, 705, 768, 786, 890
- Plaute : 83, 511, 641, 682, 805, 822
- Polichinelle : 321, 809
- Polymnie : 591, 595, 596
- Polyphème : 95, 789
- Pomone : 127
- Pompée : 841
- Pontmartin, Armand de : 76, 79
- Ponto (chien du poète des *Contemplations*) : 222
- Poppée : 332
- Popper, Karl : 358
- Porphyre : 130
- Posidonius (d'Apamée) : 136
- Poulmann (assassin) : 329, 838
- Pradon : 83
- Priam : 124, 668
- Prométhée *ou* prométhéen : 81, 134, 183, 186, 252, 335, 551, 670, 698, 701, 802-804, 817, 844, 875
- Proserpine *ou* Perséphone : 159, 861-866, 872-874
- Proudhon : 385
- Proust, Marcel : 696
- Prouvaire, Jean (personnage des *Misérables*) : 242
- Prusias II (roi de Bithynie) : 424
- Pygmalion (sculpteur de la mythologie grecque) : 846
- Pyrrhon (philosophe grec sceptique) : 712
- Pyrrhus (personnage d'*Andromaque* de Racine) : 506
- Pythagore : 137, 140, 682, 769
- Q**
- Quichotte, don : 805, 806
- Quintilien : 10, 14, 15, 23, 51, 74, 295, 347
- R**
- Rabelais *ou* rabelaisien : 31, 96, 110, 111, 155, 250, 334, 347, 370, 397, 583, 601, 682, 699, 776, 803-805, 857, 858
- Racine, Jean : 49, 51, 52 (citation d'*Athalie* sans le nom de Racine), 67, 120, 303, 322, 395, 475, 506, 589, 590, 599
- Rapin, le père (poéticien) : 67
- Ratapoil (personnage créé par Daumier) : 573
- Ratbert, le roi (personnage de *La Légende des siècles*) : 494
- Ravaillac : 277
- Ravrio, André-Antoine (bronzier-doreur de Napoléon I<sup>er</sup>) : 575, 576
- Réal : 255
- Regane (personnage du *Roi Lear* de Shakespeare) : 801
- Regnard, Jean-François : 574, 818
- Régnier, Mathurin : 96, 506, 693
- Régulus *ou* Regulus, Marcus Atilius : 833
- Rembrandt : 78, 397, 653, 682, 696
- René (personnage de Chateaubriand) : 52
- Renouvier, Charles : 33, 34, 345, 628, 721, 724
- Restaut : 604
- Restif de la Bretonne : 426
- Riancey : 839
- Richard, Jean-Pierre : 696
- Richards, I. A. : 11, 44, 46
- Richelet, César-Pierre (célèbre pour son dictionnaire) : 581
- Ricœur, Paul : 12, 16, 17, 19, 46, 291
- Riegel, Martin : 271, 621
- Rigolboche, Amélie Marguerite Badel, *alias* : 809
- Rimini, Francesca da (« Française dans le tourbillon » ; personnage de *l'Enfer* de Dante) : 95, 335
- Rioul, René : 271, 621
- Ritz, Olivier : 355, 356, 373
- Robert, Guy : 27, 136, 775
- Robespierre : 180, 269, 424, 429, 640, 643, 650
- Roger (personnage du *Roland furieux* de l'Arioste) : 551, 687, 864
- Roller, le comte Ludwig (personnage de *Lucien Leuwen* de Stendhal) : 571
- Roman, Myriam : 36, 376, 767
- Romieu, François-Auguste : 246, 565
- Ronsard, Pierre de : 713
- Rosa, Guy : 27, 31, 32, 36, 80, 116, 117, 166, 277, 296, 297, 384, 427, 449, 700, 789, 829
- Rossinante : 805

- Rostopchine : 761, 837  
Rouget de l'Isle : 625, 890  
Rouher, Eugène : 539  
Rousseau, Jean-Baptiste : 50  
Rousseau, Jean-Jacques, *ou* Jean-Jacques *seul* : 53, 93, 130, 252, 427, 683  
Ruggieri (nom d'artificier) : 594
- S**
- Saint-Arnaud, le maréchal de : 203  
Sainte-Foix : 176  
Saint-Just : 180  
Saint-Martin, Louis-Claude de : 195  
Sales, François de : 823  
Salomon : 96  
Sanréal, M. de (personnage de *Lucien Leuwen* de Stendhal) : 571  
Santeul, Jean-Baptiste, *alias* Jean de Santeuil : 557  
Sartre, Jean-Paul : 70  
Satan : 152, 167, 184, 203, 270, 326, 431, 548, 677, 698, 739, 782, 809, 849, 873, 879, 883-885, 894  
Saussure, Ferdinand de, *ou* saussurien : 119, 120, 259  
Scapin (personnage de Molière) : 347, 560  
Scaramouche (personnage de la *commedia dell'arte*) : 559, 809  
Scepi, Henri : 109, 597  
Schéhérazade : 574  
Schinderhannes : 711, 838  
Schlegel, Friedrich : 44, 904  
Schoeller, Pierre : 410  
Schwab, Raymond : 311  
Scipion (nom de grand homme romain) : 592  
Scudéry, Georges de : 58, 77  
Seebacher, Jacques : 135  
Séjan : 269  
Sémiramis : 332  
Sénèque : 506, 554  
Sganarelle (personnage de *Dom Juan* de Molière) : 809, 810  
Shakespeare : 27, 30, 31, 48, 67, 70, 72-74, 76-78, 82, 83, 91, 96, 97, 99, 108, 110, 113, 114, 206, 217, 247, 255, 293, 344, 347, 370, 396, 397, 472-474, 524, 584, 606, 666, 678, 680-682, 685, 699, 748, 752, 773-775, 789, 801, 802, 805, 809, 819, 842, 858, 874  
Shylock *ou* Shaylock (personnage du *Marchand de Venise* de Shakespeare) : 398, 516, 843  
Sibour, l'archevêque : 494, 502  
Silène : 97, 347, 805, 822  
Simon (personnage de l'*Andrienne* de Térence) : 820  
Sisyphé : 818, 849  
Socin : 427  
Socrate : 156, 231, 249, 278, 295, 499, 682, 728, 844  
Sokal, Alan : 433  
Sollier, jésuite : 139  
Solon : 257  
Sophocle : 511, 682  
Sotinet (personnage du *Divorce* de Jean-François Regnard) : 818  
Soublin *ou* Douay-Soublin, Françoise : 9, 10, 44-47, 59, 100  
Soufflard (assassin) : 838  
Soulouque, Faustin : 504  
Soumet, Alexandre : 197  
Sperber, Dan : 578  
Spinoza *ou* Spinosa : 200, 712  
Staël, Germaine de : 105, 695  
Stendhal, (Henri) Beyle dit : 305, 306, 571  
Suard (Jean-Baptiste-Antoine) : 83  
Sue, Eugène : 116  
Suétone : 177, 449, 764, 826  
Swedenborg : 156, 195, 196  
Sylla : 838, 839  
Syrilin, Georges (« le grand menuisier gothique ») : 140
- T**
- Tacite : 289, 292, 317, 370, 666, 682, 692, 693, 762, 816, 857  
Taine, Hippolyte : 388  
Talleyrand : 255  
Tamine, Joëlle : 9, 10, 44-46, 100  
Tapner : 497  
Tartaglia (personnage de la *commedia dell'arte*) : 809  
Tartuffe : 347, 573  
Le Tasse *ou* Tasse : 156, 196, 395  
Térence : 125, 511, 820  
Tertullien : 96, 682, 818, 828  
Téthys (océanide) : 758  
Thaïs (personnage de *L'Eunuque* de Térence) : 125  
Thalès : 137  
Thalie : 733, 851, 854, 855

- Théagène de Rhégium : 130
- Thénardier (le mari ou la femme, personnages des *Misérables*) : 104, 253, 548, 788, 789
- Théodora : 268, 332
- Théophile (de Viau) : 58, 77
- Théophraste : 137
- Théramène (personnage de *Phèdre* de Racine) : 594, 595, 600
- Thersite (personnage de *Illiade*) : 293
- Thésée (dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) : 819
- Thiers : 628, 750
- Thisbé : 819
- Tholomyès (personnage des *Misérables*) : 242, 441, 442, 446, 844
- Tibère : 269, 289, 837-839
- Tibulle : 177, 581
- Tigellin : 859
- Titania (personnage du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare) : 95, 344, 345, 347
- Tite-Live : 613, 836
- Titon du Tillet : 475
- Titus *ou* Tite (empereur romain et personnage de *Bérénice* de Racine) : 589, 657
- Tityos : 817, 848
- Todorov, Tzvetan : 705
- Tolkien, J. R. R. : 663
- Tord-Chêne (personnage d'un conte de Nerval) : 713
- Trajan : 347, 592
- Trimalcion : 246, 837
- Triptolème : 153, 769
- Tristan, Flora : 879
- Trivelin (personnage de la *commedia dell'arte*) : 809
- Troplong : 255, 539, 566, 592, 640, 763
- Turcaret (personnage de *Le Sage*) : 347
- Typhon *ou* Typhée : 203, 370, 721, 722
- U**
- Ubersfeld, Anne : 291, 505, 540, 560, 561, 566
- Ugolin (personnage de *l'Enfer* de Dante) : 95, 293, 335, 431, 432, 699, 883
- Ulysse : 293, 672, 695
- V**
- Vacquerie, Charles : 719
- Valjean, Jean, *alias* M. Madeleine : 93, 104, 112, 113, 165-170, 173, 176, 179, 181, 244, 247, 248, 262, 264, 374, 375, 379, 430, 457-460, 527, 548, 549, 673-677, 789, 794, 817, 818, 849, 867, 868, 884-886
- Vallès, Jules : 727
- Vandermeulen (Adam-François van der Meulen) : 653
- Vaugelas : 599
- Vautrin, Jacques Collin, *alias* : 286
- Vénus *ou* Aphrodite *ou* Cythérée : 89, 130, 475, 482-484, 662, 691, 827, 828, 846, 850
- Vergniaud : 180
- Ver Meer (pour Vermeer) : 696
- Verrès : 234
- Vesta : 134, 327
- Veillot : 507
- Vico, Giambattista : 130
- Victurnien, Madame (personnage des *Misérables*) : 282
- Vigny, Alfred de : 33, 621
- Villeneuve, Roseline de : 835
- Villiers, Charles : 213, 215
- Virgile, *ou toute mention des Bucoliques, des Géorgiques ou de l'Énéide* : 65, 85, 86, 92, 124, 177, 188, 300, 301, 395, 510, 581, 636, 642, 661, 662, 667, 683, 697, 671, 697, 755, 759, 817, 821, 822, 825-828, 831, 848, 890
- Vishnou : 223
- Vitellius : 717
- Volney : 131, 356
- Volta : 316, 401, 683
- Voltaire : 30, 80, 83, 84, 91, 96-98, 100, 154, 249, 322, 347, 370, 395, 429, 449, 472-474, 599, 666, 682, 683, 712, 822, 828, 852, 857
- Vossius : 130
- Vouglans : 329
- Vulcain *ou* Héphaïstos : 662, 831
- W**
- Wagner, Richard : 904
- Washington : 364, 682
- Wellington : 201
- Werther (personnage de Goethe) : 843
- Wilson, Deirdre : 578
- Wimsatt, William K. : 291
- Wulf, Judith : 36, 242, 259, 291, 306, 327, 352, 366, 439,

488, 522, 524, 534, 705, 707,  
749, 763

## **X**

Xerxès *ou* Xercès : 80, 828,  
829, 831

## **Y**

Yahvé : 685, 860, 865-867, 891  
Yvan (tsar russe) : 387

## **Z**

Zénon : 712

Zeus : *voir* Jupiter

Zim-Zizimi (personnage de *La  
Légende des siècles*) : 186,  
655, 656

Zoïle : 759

Zola, Émile : 388

## Index des œuvres de Hugo citées

Cet index répertorie seulement les *citations* (fragments d'un texte de Hugo, entre guillemets, dans le corps de la thèse ou dans une note de bas de page), il ne tient pas compte des simples *mentions* d'œuvres de Hugo.

- |   |   |   |
|---|---|---|
| <i>Odes et Poésies diverses</i> (1822), Préface : 49, 142, 197  | 748, 903  | <i>Ruy Blas</i> (1838), II, 3 : 670                                   |
| <i>Odes et Poésies diverses</i> (1822), 9 « Vision » : 146  | <i>Les Orientales</i> (1829), Préface : 142                               | <i>Les Rayons et les Ombres</i> (1840), 1 « Fonction du poète » : 739 |
| <i>Odes et Poésies diverses</i> (1822), 21 « La Chauve-souris » : 50  | <i>Le Dernier Jour d'un condamné</i> (1829) : 115                         | Discours de réception à l'Académie française (1841) : 420, 677        |
| <i>Nouvelles Odes</i> (1824), Préface : 827   | <i>Hernani</i> (1830), IV, 2 : 526  | <i>Le Rhin</i> (1842), lettre IX : 148, 149                           |
| <i>Nouvelles Odes</i> (1824), 2 « Le Poète » : 146  | <i>Les Feuilles d'automne</i> (1831), 29 « La Pente de la rêverie » : 147 | Voyage aux Pyrénées de 1843 : 149, 199                                |
| <i>Nouvelles Odes</i> (1824), 11 « L'Âme » : 146  | <i>Les Feuilles d'automne</i> (1831), 38, « Pan » : 55-57                 | Discours du 9 juillet 1850 sur la liberté de la presse : 565          |
| <i>Nouvelles Odes</i> (1824), 17 « Épitaphe » : 48  | <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831 ; 1832), II, 6 : 384                     | Discours du 17 juillet 1851 sur la révision de la Constitution : 612  |
| Lettre de Victor Hugo à M. Z. publiée dans le <i>Journal des débats</i> du 26 juillet 1824 : 49, 50   | <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831 ; 1832), V, 2 : 25, 546, 637             | <i>Napoléon le Petit</i> , I, 1 : 625                                 |
| Lettre de Victor Hugo au rédacteur du <i>Journal des débats</i> , le 31 juillet 1824, publiée dans la <i>Gazette de France</i> du 12 août 1824 : 50 | <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831 ; 1832), VI, 2 : 827                     | <i>N le P</i> , I, 3 : 489, 490, 727                                  |
| <i>Odes et Ballades</i> (1826), Préface : 71  | <i>Notre-Dame de Paris</i> (1831 ; 1832), VII, 4 : 21                     | <i>N le P</i> , I, 4 : 454, 455, 480, 481, 488-490, 505, 628, 746     |
| <i>Odes et Ballades</i> (1826), I, 6 « Les Deux Îles » : 52   | <i>Les Voix intérieures</i> (1837), 19 « À un riche » : 197, 198          | <i>N le P</i> , I, 6 : 209, 440, 504, 821                             |
| <i>Cromwell</i> (1827), Préface : 418, 559, 608, 663, 694, 695,   | <i>Les Voix intérieures</i> (1837), 22 « À des oiseaux envolés » : 106    | <i>N le P</i> , I, 7 : 290, 490, 493                                  |
|   | Voyage en France et en Belgique de 1837 : 198, 199                        | <i>N le P</i> , II, 1 : 830   |
|   |   | <i>N le P</i> , II, 2 : 574, 818, 822, 830                            |
|   |   | <i>N le P</i> , II, 3 : 571, 589                                      |
|   |   | <i>N le P</i> , II, 5 : 503   |
|   |   | <i>N le P</i> , II, 6 : 563   |

- N le P*, II, 7 : 489  
*N le P*, II, 8 : 574, 592, 763  
*N le P*, II, 9 : 280, 492, 575, 576  
*N le P*, II, 10 : 507, 564, 572-574  
*N le P*, II, 11 : 450, 451, 467  
*N le P*, III : 496  
*N le P*, III, 1 : 493, 494  
*N le P*, III, 8 : 494  
*N le P*, IV, 1 : 291, 293, 294, 493, 494  
*N le P*, IV, 2 : 490, 494, 495, 497, 504  
*N le P*, IV, 3 : 461, 462, 466  
*N le P*, IV, 4 : 494, 593, 820, 821, 842  
*N le P*, V, 1 : 619  
*N le P*, V, 2 : 621, 622  
*N le P*, V, 3 : 623, 624, 627, 628, 662  
*N le P*, V, 4 : 363, 588, 624, 629, 631, 661, 662, 667, 668, 826, 827  
*N le P*, V, 5 : 266, 620, 624, 630-632, 880  
*N le P*, V, 6 : 633  
*N le P*, V, 7 : 664  
*N le P*, V, [fin inédite] : 837  
*N le P*, VI, 1 : 452  
*N le P*, VI, 2 : 452, 453, 727  
*N le P*, VI, 3 : 260, 292, 453, 463, 503, 557, 594  
*N le P*, VI, 4 : 491, 630  
*N le P*, VI, 7 : 212, 213  
*N le P*, VI, 8 : 320, 539  
*N le P*, VI, 9 : 440, 490, 770, 824  
*N le P*, VII, 1 : 290, 313, 314  
*N le P*, VII, 3 : 557, 587  
*N le P*, VII, 4 : 492, 505  
*N le P*, VII, 5 : 727  
*N le P*, VII, 6 : 625, 626  
*N le P*, Conclusion I, 1 : 490, 762, 763, 826  
*N le P*, Conclusion I, 3 : 495, 764  
*N le P*, Conclusion II, 1 : 283, 412, 413, 477, 478, 499, 500, 627, 828  
*N le P*, Conclusion II, 2 : 536, 539, 540, 762  
**Châtiments**, Préface : 541  
*Ch*, « *Nox* » : 494, 506, 507, 637-639, 644, 647, 838  
*Ch*, I, 2 : 645-647  
*Ch*, I, 3 : 507  
*Ch*, I, 6 : 494, 508  
*Ch*, I, 7 : 367  
*Ch*, I, 8 : 838  
*Ch*, II, 2 : 274, 283  
*Ch*, II, 7 : 278, 647-650  
*Ch*, III, 1 : 565, 575, 591, 592  
*Ch*, III, 4 : 444  
*Ch*, III, 7 : 275  
*Ch*, III, 8 : 275, 560, 839  
*Ch*, III, 9 : 264, 512, 513  
*Ch*, III, 14 : 267  
*Ch*, IV, 1 : 513  
*Ch*, IV, 4 : 22, 507, 508  
*Ch*, IV, 6 : 567  
*Ch*, IV, 13 : 272  
*Ch*, V, 7 : 504, 560  
*Ch*, V, 8 : 171, 498, 639  
*Ch*, V, 10 : 496, 510  
*Ch*, V, 13 : 565-567, 652, 653  
*Ch*, VI, 1 : 644  
*Ch*, VI, 4 : 780  
*Ch*, VI, 5 : 497, 558, 560, 592, 860  
*Ch*, VI, 6 : 648  
*Ch*, VI, 7 : 539, 545  
*Ch*, VI, 8 : 271, 640, 838  
*Ch*, VI, 9 : 9  
*Ch*, VI, 10 : 255, 256  
*Ch*, VI, 11 : 263, 270, 275, 277  
*Ch*, VI, 13 : 266, 275, 364, 365, 645, 646, 839  
*Ch*, VI, 14 : 861  
*Ch*, VI, 16 : 644  
*Ch*, VII, 1 : 777  
*Ch*, VII, 2 : 577, 644, 647  
*Ch*, VII, 4 : 270  
*Ch*, VII, 7 : 423  
*Ch*, VII, 9 : 557, 558, 562  
*Ch*, VII, 11 : 501  
*Ch*, VII, 12 : 542, 557, 635, 636, 874  
*Ch*, VII, 13 : 560  
*Ch*, VII, 16 (de l'édition de 1870) : 203  
*Ch*, « *Lux* » : 278, 441, 542, 543, 741  
**Les Contemplations**, Préface : 68, 367, 858  
*LC*, I, 4 : 224  
*LC*, I, 7 : 47, 61-64, 267, 597-601, 604, 605, 608, 640, 641, 817, 821, 822  
*LC*, I, 8 : 65, 66, 271, 274, 275, 279, 365, 782, 783, 850, 874, 880  
*LC*, I, 9 : 698  
*LC*, I, 10 : 262  
*LC*, I, 13 : 62, 63, 106, 475, 510, 511  
*LC*, I, 20 : 156  
*LC*, I, 24 : 157

*LC*, I, 25 : 201, 202  
*LC*, I, 26 : 47, 60, 61, 64, 475, 580, 581, 600  
*LC*, I, 29 : 371, 716  
*LC*, II, 11 : 220, 221  
*LC*, II, 28 : 157  
*LC*, III, 2 : 161, 365, 366, 371, 515-517, 525, 526, 843  
*LC*, III, 3 « Saturne » : 157-159, 164, 165, 205  
*LC*, III, 7, « La Statue » : 859, 860  
*LC*, III, 8 : 162, 207, 224, 225, 768  
*LC*, III, 10 : 601-604  
*LC*, III, 13 : 227, 228, 781, 782  
*LC*, III, 16 : 265  
*LC*, III, 17 : 106, 514, 515  
*LC*, III, 20 : 271, 754, 847  
*LC*, III, 22 : 159  
*LC*, III, 24 : 201  
*LC*, III, 30 : 81, 160, 161, 202, 222, 223, 235, 261, 262, 272, 273, 275, 279, 280, 588, 706, 707-709, 717, 719, 730, 739, 784-786, 855, 874  
*LC*, IV, 1 : 736  
*LC*, IV, 8 : 272, 274  
*LC*, IV, 10 : 159  
*LC*, IV, 15 : 162  
*LC*, IV, 17 : 440, 719  
*LC*, V, 3 : 225, 226, 346, 552, 553, 588, 589, 593, 602, 605, 607, 610, 716, 722, 727, 840  
*LC*, V, 6 : 779  
*LC*, V, 11 : 222  
*LC*, V, 13 : 779  
*LC*, V, 20 : 278, 482, 483  
*LC*, V, 23 : 179, 270, 813  
*LC*, V, 25 : 159, 862

*LC*, V, 26 : 278, 363, 771  
*LC*, VI, 1 : 163, 164  
*LC*, VI, 4 : 150  
*LC*, VI, 6 : 162, 261, 264-266, 274, 299, 333, 341, 342, 361, 402, 544, 704, 710-715, 725, 743, 745, 746, 757, 851  
*LC*, VI, 8 : 266  
*LC*, VI, 10 : 134, 273  
*LC*, VI, 14 : 162, 163, 192  
*LC*, VI, 15 : 277, 278  
*LC*, VI, 16 : 299, 300, 543, 717, 744-746, 838, 853  
*LC*, VI, 17 : 265, 307, 360, 364, 703  
*LC*, VI, 19 : 163, 263, 270  
*LC*, VI, 23 : 154, 164, 202, 203, 219, 221, 222, 269, 270, 331, 349, 350, 626, 682, 683, 686, 687, 690, 691, 709, 722, 723, 751, 816, 855, 865, 866, 875, 894  
*LC*, VI, 26 : 150, 163, 233-235, 260, 262, 273, 439, 498, 745, 872, 873, 875  
*LC*, « À celle qui est restée en France » : 16, 160, 163, 261, 262, 772, 773  
« *Solitudines Cœli* » : 185-187, 203, 204, 214, 392, 513, 808  
« Le Seuil du gouffre », [L'Esprit humain] : 188  
**Première Série de *La Légende des siècles***, I, 1 : 236, 237  
*LSI*, I, 2 : 170  
*LSI*, I, 6 : 282, 853  
*LSI*, I, 8 : 502, 503  
*LSI*, II (poème unique) : 717

*LSI*, III, 1 : 362, 441, 876  
*LSI*, III, 2 : 767  
*LSI*, III, 3 : 150  
*LSI*, IV, 1 : 171  
*LSI*, IV, 4 : 654  
*LSI*, IV, 5 : 767  
*LSI*, V, 2 : 132  
*LSI*, VI, 1 : 655, 656  
*LSI*, VI, 3 : 172, 655  
*LSI*, VII, 3 : 494  
*LSI*, VIII (poème unique) : 138, 139, 182-184, 214, 281, 340, 341, 347, 369, 370, 439, 549-551, 754, 787, 850, 856, 870, 871, 890  
*LSI*, IX (poème unique) : 655, 656  
*LSI*, XII (poème unique) : 309, 797-800  
*LSI*, XIII, 3 : 771  
*LSI*, XIV, 2 : 325, 326, 331, 508, 546, 549, 552, 726, 727, 740, 834, 855, 876, 877  
*LSI*, XV (poème unique) : 151-153, 165, 175  
*La Fin de Satan*, « Hors de la terre I » : 184, 185  
*La Fin de Satan*, « La Première Page » : 237  
*La Fin de Satan*, « Hors de la terre II » : 739  
*La Fin de Satan*, « Livre deuxième : Le Gibet » : 502  
*La Fin de Satan*, « L'Ange Liberté » : 167, 548  
*La Fin de Satan*, « Dénouement » : 739  
***Les Misérables***, Préface : 431,

881  
*LM*, I, i, 3 : 112  
*LM*, I, i, 4 : 174, 189, 261, 516  
*LM*, I, i, 7 : 769  
*LM*, I, i, 8 : 263  
*LM*, I, i, 10 : 219, 243, 283, 284, 290, 553  
*LM*, I, i, 11 : 464  
*LM*, I, i, 12 : 209, 276, 576, 582, 841  
*LM*, I, i, 13 : 229, 251, 378, 441  
*LM*, I, i, 14 : 189, 190, 195, 371, 372, 751, 768  
*LM*, I, ii, 6 : 527  
*LM*, I, ii, 7 : 166, 173, 264, 379, 457, 459, 460, 675, 676, 885  
*LM*, I, ii, 8 : 457-460, 529, 534, 686  
*LM*, I, ii, 13 : 165-167, 264, 374  
*LM*, I, iii, 2 : 265  
*LM*, I, iii, 3 : 242  
*LM*, I, iii, 5 : 700  
*LM*, I, iii, 7 : 441, 446  
*LM*, I, iii, 8 : 844  
*LM*, I, iv, 1 : 788, 789  
*LM*, I, iv, 3 : 105  
*LM*, I, v, 1 : 371  
*LM*, I, v, 3 : 112  
*LM*, I, v, 5 : 228, 229  
*LM*, I, v, 8 : 282  
*LM*, I, v, 13 : 104  
*LM*, I, vii, 3 : 93, 168, 170, 264, 375, 376, 396, 674-676  
*LM*, I, vii, 5 : 179, 180  
*LM*, I, viii, 3 : 375, 379, 868-870  
*LM*, II, i, 3 : 646  
*LM*, II, i, 4 : 657  
*LM*, II, i, 5 : 250, 251, 653  
*LM*, II, i, 8 : 256  
*LM*, II, i, 9 : 209, 210, 650, 651  
*LM*, II, i, 10 : 651, 652, 654  
*LM*, II, i, 12 : 654  
*LM*, II, i, 13 : 177, 250  
*LM*, II, i, 14 : 652  
*LM*, II, i, 15 : 625, 669, 670, 890  
*LM*, II, i, 16 : 201, 276  
*LM*, II, i, 17 : 650  
*LM*, II, i, 18 : 245, 308, 658, 659, 739  
*LM*, II, i, 19 : 366  
*LM*, II, iv, 4 : 794  
*LM*, II, vii, 2 : 362, 518, 519, 521-523  
*LM*, II, vii, 3 : 363, 519, 520, 523, 568, 611, 613  
*LM*, II, vii, 5 : 139, 218, 219, 232  
*LM*, II, vii, 6 : 192, 305, 888  
*LM*, II, vii, 7 : 837  
*LM*, II, vii, 8 : 244  
*LM*, II, viii, 1 : 106  
*LM*, II, viii, 7 : 251, 375  
*LM*, II, viii, 9 : 676  
*LM*, III, i, 1 : 254, 538, 539  
*LM*, III, i, 2 : 106  
*LM*, III, i, 3 : 111  
*LM*, III, i, 4 : 832  
*LM*, III, i, 5 : 223  
*LM*, III, i, 8 : 109  
*LM*, III, i, 10 : 111, 129, 539, 839  
*LM*, III, i, 11 : 284, 442, 663, 819  
*LM*, III, i, 12 : 106, 110, 276, 285, 408, 409  
*LM*, III, ii, 1 : 264  
*LM*, III, ii, 8 : 365  
*LM*, III, iii, 1 : 445  
*LM*, III, iii, 3 : 251, 369, 568-570, 613  
*LM*, III, iii, 6 : 180-182, 843  
*LM*, III, iv, 1 : 244, 284, 359, 364, 365, 381, 843  
*LM*, III, v, 1 : 315, 316  
*LM*, III, v, 5 : 244, 839, 840  
*LM*, III, vi, 3 : 265  
*LM*, III, vi, 7 : 263  
*LM*, III, vi, 8 : 253, 843  
*LM*, III, vii, 1 : 182, 427-429, 446, 447, 883  
*LM*, III, vii, 2 : 128, 273, 429-431, 883, 884  
*LM*, III, vii, 4 : 268, 351, 388, 431  
*LM*, IV, i, 1 : 260, 385, 416, 424, 425, 568, 906  
*LM*, IV, i, 2 : 244, 370, 605, 606  
*LM*, IV, i, 4 : 385, 389, 404, 414, 419  
*LM*, IV, i, 5 : 381, 382, 386  
*LM*, IV, i, 6 : 127  
*LM*, IV, iii, 3 : 202, 214, 230, 231, 232, 708, 790, 791  
*LM*, IV, iii, 6 : 369, 377  
*LM*, IV, iii, 8 : 884, 885  
*LM*, IV, vi, 2 : 107, 108, 792-794  
*LM*, IV, vi, 3 : 253, 256, 548, 549  
*LM*, IV, vii, 1 : 76, 115, 116, 121, 125-128, 351, 364, 388, 391, 426, 465, 527, 528  
*LM*, IV, vii, 2 : 47, 118-122, 126-129, 257, 258, 383, 384,

529, 688, 864  
*LM*, IV, VII, 3 : 341, 362, 386,  
 426, 594, 755, 876, 877  
*LM*, IV, VII, 4 : 210, 245, 265,  
 386, 443, 526, 530, 536, 537,  
 613, 705  
*LM*, IV, VIII, 2 : 263  
*LM*, IV, X, 1 : 285, 406  
*LM*, IV, X, 2 : 282, 417  
*LM*, IV, XI, 1 : 111  
*LM*, IV, XI, 2 : 748  
*LM*, IV, XII, 2 : 177, 248, 349,  
 588  
*LM*, IV, XII, 8 : 242, 368, 369  
*LM*, IV, XIII, 2 : 421, 674  
*LM*, IV, XV, 1 : 168, 170, 673  
*LM*, IV, XV, 2 : 247, 252  
*LM*, V, I, 1 : 252, 253, 388,  
 794-797  
*LM*, V, I, 5 : 133, 134, 252,  
 258, 625, 841, 890  
*LM*, V, I, 12 : 836, 877  
*LM*, V, I, 15 : 253  
*LM*, V, I, 16 : 831  
*LM*, V, I, 18 : 248  
*LM*, V, I, 20 : 248, 292, 297,  
 310, 341, 348, 421, 422, 728,  
 848, 877, 885  
*LM*, V, I, 21 : 671-673  
*LM*, V, I, 23 : 104  
*LM*, V, II, 2 : 281, 717  
*LM*, V, II, 3 : 717  
*LM*, V, III, 1 : 262  
*LM*, V, III, 8 : 104  
*LM*, V, IV (chapitre unique) :  
 247, 248, 251  
*LM*, V, VI, 1 : 109, 257  
*LM*, V, VI, 2 : 175, 176, 257,  
 879  
*LM*, V, VI, 4 : 93, 169, 170,

677, 818, 848, 849, 867  
*LM*, V, VII, 2 : 170, 263  
*LM*, V, IX, 5 : 244, 248  
 Lettre de Victor Hugo à Albert  
 Lacroix le 14 mai 1862 : 76  
 « Les Fleurs » : 529  
 « Les Fleurs », 3 : 342, 529  
 « Les Fleurs », 4 : 243, 250,  
 255, 289, 294, 298, 325-327,  
 329, 348, 531-533, 538, 717,  
 718, 729, 731, 746, 835, 839,  
 846, 849, 851, 884  
 « Les Fleurs », 5 : 249, 251,  
 301, 304, 312, 314, 321, 322,  
 325, 332, 380, 390, 732, 758,  
 826, 843, 853, 869  
 « Les Fleurs », 6 : 176-178,  
 268, 269, 308, 324, 339, 529,  
 530, 718, 730, 747, 748  
 « Les Fleurs », 7 : 253, 333,  
 334, 833, 835, 850  
 « Les Fleurs », 8 : 257, 260,  
 267, 304, 316, 732, 769  
 « Les Fleurs », 9 : 289, 295,  
 301, 336, 361, 530, 533, 733,  
 758, 834  
 « Philosophie » : 28, 134, 135,  
 140, 141, 202, 204-206, 214  
**William Shakespeare**, I, I, 2 :  
 678  
*WS*, I, I, 3, §3 : 206  
*WS*, I, II, 1 : 122, 156, 216, 218,  
 344, 348, 393, 394, 462, 626,  
 681  
*WS*, I, II, 2 : 397, 626, 684  
*WS*, I, II, 2, §1 : 257, 395, 682,

693  
*WS*, I, II, 2, §2 : 293, 693, 853,  
 854  
*WS*, I, II, 2, §3 : 700, 701  
*WS*, I, II, 2, §4 : 79, 696  
*WS*, I, II, 2, §5 : 153, 154  
*WS*, I, II, 2, §6 : 81, 693, 694,  
 855  
*WS*, I, II, 2, §7 : 253, 293, 506,  
 693, 700  
*WS*, I, II, 2, §8 : 289, 292, 692,  
 693  
*WS*, I, II, 2, §9 : 79, 80, 154-  
 156  
*WS*, I, II, 2, §10 : 256, 290, 291,  
 691, 892  
*WS*, I, II, 2, §11 : 150, 693, 698,  
 699  
*WS*, I, II, 2, §12 : 250, 699, 803,  
 804  
*WS*, I, II, 2, §13 : 805, 806  
*WS*, I, II, 2, §14 : 293, 524, 525,  
 699  
*WS*, I, II, 3 : 689, 690  
*WS*, I, II, 4 : 31, 110, 360, 689,  
 690, 695, 847  
*WS*, I, II, 5 : 245, 851  
*WS*, I, III, 1 : 75, 226, 227, 889  
*WS*, I, III, 2 : 207, 211, 212, 396  
*WS*, I, III, 3 : 242  
*WS*, I, III, 4 : 273, 349, 358,  
 391, 634, 769  
*WS*, I, III, 5 : 68, 347, 691  
*WS*, I, IV, 1 : 71, 80, 903  
*WS*, I, IV, 2 : 822  
*WS*, I, IV, 7 : 81, 778  
*WS*, I, IV, 8 : 249, 258, 823,  
 829  
*WS*, I, IV, 9 : 778  
*WS*, I, IV, 10 : 317, 546, 887,

- 905  
*WS*, I, v, 1 : 191-193, 195, 205, 206, 215, 257, 400, 728  
*WS*, I, v, 2 : 261, 370, 707, 708, 820  
*WS*, II, I, 1 : 76, 108  
*WS*, II, I, 2 : 71, 217, 250, 266, 395  
*WS*, II, I, 3 : 77, 78, 83, 217  
*WS*, II, I, 4 : 7, 72, 73, 84, 91, 92, 153, 265, 575, 583-586, 595, 609  
*WS*, II, I, 5 : 71, 73, 76, 77, 83, 251, 472  
*WS*, II, II, 1 : 94, 347, 348  
*WS*, II, II, 2 : 94, 246, 254, 398, 842, 843  
*WS*, II, II, 3 : 243, 802-804  
*WS*, II, II, 5 : 248, 278, 407  
*WS*, II, II, 6 : 269, 277, 801, 802, 806-808  
*WS*, II, III, 1 : 83, 84  
*WS*, II, III, 4 : 72, 606, 685  
*WS*, II, III, 5 : 248, 275, 311, 370  
*WS*, II, III, 6 : 67, 68, 246, 680, 688, 751, 798  
*WS*, II, IV, 2 : 71  
*WS*, II, IV, 3 : 325  
*WS*, II, IV, 4 : 67  
*WS*, II, IV, 5 : 67, 68, 97, 248  
*WS*, II, IV, 6 : 113, 114, 264, 513, 514, 534, 535, 751, 812  
*WS*, II, v, 1 : 154, 342, 343  
*WS*, II, v, 2 : 818  
*WS*, II, v, 3 : 302  
*WS*, II, v, 4 : 813  
*WS*, II, v, 5 : 127, 465  
*WS*, II, v, 6 : 852  
*WS*, II, v, 7 : 113, 251, 319, 400, 401  
*WS*, II, v, 8 : 114, 245  
*WS*, II, VI, 1 : 113, 293, 447, 462, 463, 469, 590, 591, 688, 690, 719, 855, 886  
*WS*, II, VI, 2 : 246, 252, 268, 461, 875  
*WS*, II, VI, 3 : 875  
*WS*, II, VI, 4 : 305, 549, 838  
*WS*, II, VI, 5 : 263, 448, 449, 474, 761, 804, 805, 856  
*WS*, III, I, 1 : 823, 824  
*WS*, III, I, 2 : 446, 819, 840, 874  
*WS*, III, II (chapitre unique) : 245, 267, 268, 278, 361, 554, 634, 721, 729, 740, 761, 812, 813, 820, 876, 877, 890  
*WS*, III, III, 1 : 260, 659, 660, 815  
*WS*, III, III, 2 : 258, 279-281, 387, 727  
*WS*, III, III, 4 : 660, 661  
*WS*, III, III, 5 : 113, 643, 660, 682  
« Les Génies appartenant au peuple » : 211, 255, 269, 295, 339, 340, 348, 363, 392, 393, 428, 450, 471, 684, 735, 736, 759, 760, 857, 858, 874, 877, 892  
« Du Génie » : 66, 67, 297, 301, 308, 335, 346, 438, 689, 752, 828  
« Les Traducteurs » : 31, 68-70, 74, 82, 88, 110, 122-125, 216-218, 247, 248, 315, 338, 344, 346, 361, 383, 384, 389, 390, 394-396, 407, 445, 473-475, 596, 819, 820, 828  
« Sur Homère » : 82  
« Utilité du Beau » : 85-87, 92-94, 244, 251, 282, 288, 313, 338-340, 389, 732, 734, 833, 845, 852  
« Le Goût » : 88, 89, 91-95, 212, 243, 245, 263, 289, 295, 296, 303, 305, 308, 309, 322, 323, 348, 349, 396, 399, 400, 411, 471, 695, 758, 759, 819, 820, 875  
« *Promontorium Somnii* » : 96-100, 136-139, 141-143, 155, 156, 195, 196, 214, 215, 218, 244, 250, 260, 268, 309, 343, 344, 347, 368, 394, 395, 451, 559, 573, 733, 737, 738, 756, 760-762, 773, 775, 776, 809, 810, 812, 822, 834, 837, 841, 842, 850-852, 854, 893, 894  
« La Civilisation » : 110, 139, 140, 211, 233, 242, 249, 289, 292, 296, 300, 304, 306, 307, 312, 318, 328, 340, 347, 349, 367, 368, 387, 393, 479, 547, 614, 665, 666, 811, 877, 878  
« Le Tyran » : 437, 438, 842  
« Préface de mes œuvres et Post-scriptum de ma vie » : 30, 139, 193, 207, 208  
« La Bible. – L'Angleterre » : 770  
« La Question sociale » : 840  
*Les Travailleurs de la mer* (1866), I, I, 7 : 206, 237  
*Les Travailleurs de la mer* (1866), II, IV, 2 : 237  
« La Mer et le Vent » : 201,

- 212, 231
- Lettre de Victor Hugo à François Morand, juge à Boulogne-sur-Mer, le 22 novembre 1868 : 48
- L'Homme qui rit* (1869), I, II, 4 : 705
- L'Homme qui rit* (1869), I, III, 4 : 237
- L'Homme qui rit* (1869), II, IX, 2 : 840
- Quatrevingt-treize* (1874), II, II, 2 : 269
- La Légende des siècles*, Nouvelle Série (1877), XIX, (poème unique) « Tout le passé et tout l'avenir » : 271
- La Légende des siècles*, Nouvelle Série (1877), XX, (poème unique) « Un poète est un monde... » : 697
- Histoire d'un crime* (1877), III, 4 : 246
- Les Quatre Vents de l'esprit* (1881), I, 41 : 269
- Les Quatre Vents de l'esprit* (1881), IV, « La Révolution » : 362, 363
- Les Quatre Vents de l'esprit* (1881), IV, 2 : 271
- La Légende des siècles*, Série complémentaire (1883), V, (poème unique) « L'Échafaud » : 497
- La Légende des siècles*, Série complémentaire (1883), XIII, 1 : 602, 603
- La Légende des siècles*, Série complémentaire (1883), XX, (poème unique) « La Vision de Dante » : 150, 165
- La Légende des siècles*, Série complémentaire (1883), XXII, (poème unique) « Océan » : 718



# Table des matières

<b>Remerciements</b>	<b>3</b>
<b>Abréviations et conventions</b>	<b>5</b>
<b>Introduction</b>	<b>7</b>
De la métaphore	7
Substitution ornementale vs interaction cognitive	7
Métaphore, ressemblance et comparaison	14
La métaphore, la fiction, le jeu	18
Métaphore et image	18
Substitution et interaction syntaxiques ; diversité formelle et donc sémantique	20
Notions voisines de la métaphore	22
Quelle pensée ? Présentation du corpus	24
État de la question	32
Plan de la thèse	37
<b>Première partie : La pensée hugolienne de la métaphore</b>	
<b>Chapitre 1. Rhétorique et esthétique de la métaphore</b>	<b>43</b>
Le savoir sur la métaphore au XIX <sup>e</sup> siècle et chez Hugo	44
Jalons avant l'exil	48
La rhétorique dans <i>Les Contemplations</i>	60
La « haute critique » devant le génie	66
Profusion et profondeur	72
Deux figures reines : métaphore et antithèse	75
Forme et signification	83
La dimension éthique et le Dieu intérieur	91
L'exigence poétique d'extravagance et la pensée du rêve	95
<b>Chapitre 2. Linguistique et anthropologie de la métaphore</b>	<b>103</b>
<b>La poésie spontanée</b>	
Le peuple et l'enfant	104

Le peuple et l'enfant créateurs : naïveté, verve et poésie	105
Le peuple destinataire de la métaphore	112
La métaphore dans la langue	114
Antécédents du livre des <i>Misérables</i> sur l'argot	115
L'argot modèle : naturalité de la métaphore dans la langue	117
Langage et signification ; place de la métaphore	122
L'argot comme perversion du langage : la métaphore masque	125
Métaphore, mythe et idolâtrie	130
Le mythe, métaphore par déformation ou par cryptage	130
Contre l'idolâtrie, l'iconoclasme ?	138
<b>Chapitre 3. Métaphysique de la métaphore I</b>	<b>145</b>
<b>La métaphore comme vision</b>	
La pente de la rêverie	146
La métaphore-vision : le modèle prophétique	149
Les modèles de la vision dans <i>Les Contemplations</i>	156
Confirmations, déplacements et cas intermédiaires	165
La vision intérieure et la méditation éthique	165
L'élaboration symbolique hallucinée du réel	173
Visions de l'histoire	180
La plongée du regard hors du réel	185
<b>Chapitre 4. Métaphysique de la métaphore II</b>	<b>195</b>
<b>L'universelle analogie</b>	
Les homologies de l'unité	200
Manifestations visibles de l'unité	201
Unité de loi et identités de phénomène entre l'ordre matériel et l'ordre spirituel	207
a) La gravitation	208
b) L'âme atome	212
c) La nature et l'artiste	215
Un univers de symboles	220
De l'analogie à l'identité : la réalisation de l'équation métaphorique	230
La consubstantialité matière-esprit dans la prose philosophique des <i>Misérables</i>	230
La doctrine du mal poids et matière dans « Ce que dit la bouche d'ombre »	233

L'analogie, loi du devenir sotériologique : la transmigration des âmes	234
La confusion des ordres dans les ailleurs rêvés de la poésie	235

## **Deuxième partie : La métaphore dans l'écriture de la pensée hugolienne**

<b>Chapitre 5. Métaphore et conceptualisation</b>	<b>241</b>
Composition et dosage : la pensée comme <i>analyse</i>	241
Métaphore et nomination	259
Lever le voile des vocables	259
a) <i>Se nommer, s'appeler</i>	259
b) La métaphore <i>maxima</i> , nom propre	270
c) Extension	275
Vérité de la nomination	276
a) Être → avoir nom	276
b) La métaphore étymologique	280
<b>Chapitre 6. Métaphore et formulation</b>	<b>287</b>
Métaphore et reformulation	288
Reformulations entre le littéral et le métaphorique	288
Développement et évolution de la métaphore	303
a) Évolution de l'image	303
b) Variation sur l'image	313
c) Progression du discours à travers l'image	318
La pluralisation des images	324
Pourquoi l'image ?	337
Les raisons d'être cognitives	338
Les charmes de l'image	344
<b>Chapitre 7. La modélisation métaphorique</b>	<b>353</b>
Trois facteurs de modélisation métaphorique	359
L'analogie carrée : métaphores-distinctions et métaphores relationnelles	359
Conjonction miraculeuse des motivations	366
Aller chercher un comparant sophistiqué	370

Les métaphores naturelles-scientifiques	372
Une psychologie naturaliste dans <i>Les Misérables</i>	374
Des modèles pour penser la civilisation ( <i>Les Misérables</i> et <i>William Shakespeare</i> )	380
Les paradigmes de la réflexion sur l'art ( <i>William Shakespeare</i> )	393
La métaphore filée comme modélisation complexe	402
Du modèle naturel au paysage allégorique	404
a) Modèles parfaits : unification convaincante du divers phénoménal	404
b) Modèles quasi parfaits : défaut de <i>cohésion</i> de l'objet modélisateur	408
c) Rupture de cohésion <i>et</i> de cohérence. L'allégorie naturelle	413
Modèles empruntés à la vie humaine : l'allégorie philosophique	419
<b>Chapitre 8. Les arguments métaphoriques</b>	<b>435</b>
Les formes de l'argument métaphorique	437
L'aphorisme justificatif et ses dépendances	438
a) Le modèle pur	438
b) Variations par rapport au modèle pur	443
La parabole justificative	450
Interrogation rhétorique et modélisations parallèles	460
Les stratégies de réfutation analogique	468
Acceptation et prolongement d'une analogie	469
Acceptation nominale d'une analogie avec révision du phore	472
Correction d'une analogie	476
De la stratégie au poème	481
<b>Chapitre 9. L'argumentation métaphorique intrinsèque I</b>	<b>487</b>
<b>Dire le mal</b>	
« Arracher le masque »	488
Contre la perversion du langage. Napoléon III brigand	488
L'assassin et le bourreau	492
Le progrès crucifié	498
Diversité des motifs ; rationalité et émotivité	503
Plaies sociales	509
Violences invisibles	509
Responsabilités invisibles	511

Tressage argumentatif : l'hygiène, les fantômes et le sérail	517
Phénoménologie de la misère	524
Neutralisation et inversion du mal	536
Rendre espoir	536
a) Illusion dissipée ou transformation	537
b) Transformation inversive : la délivrance et l'évasion	542
c) Transformation converse : l'attelage	549
Justifier	552
<b>Chapitre 10. L'argumentation métaphorique intrinsèque II</b>	<b>557</b>
<b>Ridiculiser : satire et ironie</b>	
Les ressorts de la satire métaphorique	559
La logique de l'exagération	563
La logique du décalage	570
L'ironie métaphorique	578
<i>Imputer</i> des métaphores aberrantes / <i>traduire</i> l'aberrant en métaphores	579
a) La source de l'énonciation : voix et parole	580
b) Le choix du comparant	584
c) Quand la parodie d'un point de vue adventice sert à ironiser sur une action	586
Les chemins de l'ironie à la satire	590
Le comique et ses autres	597
De deux métaphores à trois niveaux : sérieux, satirique, ironique	597
Des métaphores bipolaires	604
a) Le grotesque et le sublime	604
b) Le comique et l'émerveillement	608
c) Le comique et l'effroi	610
<b>Chapitre 11. L'argumentation métaphorique intrinsèque III</b>	<b>617</b>
<b>Dire la grandeur</b>	
Métaphore et écriture hymnique	618
Les composants de l'écriture hymnique	618
a) Grandeurs invisibles : le collectif et l'abstrait	618
b) Le sacré, et ses déplacements	623
c) Scènes mythologiques	627

d) Grandeur et modélisation ; images naturelles	630
La cristallisation de l'hymne : invocation et exaltation	634
Métaphore et écriture épique	643
La « vieille gloire »	643
Le devenir de la « vieille gloire » : déplacements de l'épique	661
a) L'épopée pacifique du progrès ( <i>Napoléon le Petit</i> , proses philosophiques)	661
b) Éthique et épopée dans <i>Les Misérables</i>	668
Entre hymne et épopée, la gloire des génies	677
Trois lignes d'éloge : le phénomène naturel, le héros, le monument	677
Exalter l'originalité	691
<b>Chapitre 12. Au-delà de la modélisation : figuration, fabulation</b>	<b>703</b>
Dépasser le schématisme : approximation et figuration	703
Les trois axes de la mythographie	720
L'invention fabuleuse	720
L'actualisation visionnaire des métaphores	733
a) Les facteurs de l'actualisation visionnaire	733
b) La contemplation comme méditation visionnaire : lieux, thèmes et formes	741
L' <i>action</i> des métaphores : narrativité, dramaturgie	753
<b>Chapitre 13. Du littéral au métaphorique</b>	<b>767</b>
Le vis-à-vis analogique, de la phrase au poème	768
<i>Littéralisation</i> vs littéralité <i>première</i> du comparant	768
La configuration parabolique	773
Littéralité narrative	779
Le devenir-symbole de la chose diégétique	786
Penser la littérature	801
Des clefs prises partout	801
Les génies en correspondance	802
Drames allégoriques	804
Penser la civilisation	809
L'interprétation des faits culturels	809
Inquiétante littéralité de la métaphore	811
Déplacements du défectueux à l'idéal	812

<b>Chapitre 14. La métaphore et la tradition humaine</b>	<b>815</b>
L'usage métaphorique des citations	816
Logiques et modalités formelles	817
Le répertoire et ses usages	825
Faire penser la citation métaphorisée	830
L'histoire, la littérature, le mythe	833
L'histoire et la littérature comme réservoirs mythiques	833
La métaphorisation des mythes : formes et usages	844
a) Le mythe anonyme	845
b) Mentions rapides	847
c) Morceaux de bravoure	855
d) Référents concrets entre le mythe et sa signification	868
La métaphorisation des mythes : fixations	874
Métaphores théologiques	879
La damnation	881
Christologie diffractée	886
L'Esprit souffle	889
<b>Conclusion</b>	<b>897</b>
Schèmes de l'écriture hugolienne	897
Vertus philosophiques de la métaphore	898
Métaphore et genres littéraires	901
Entre science et mythe : la métaphore hugolienne en son siècle	904
<b>Bibliographie</b>	<b>907</b>
<b>Index des noms de personne ou de personnage</b>	<b>915</b>
<b>Index des œuvres de Hugo citées</b>	<b>929</b>
<b>Table des matières</b>	<b>937</b>





**Titre :** Métaphore et pensée dans l'œuvre de Victor Hugo (1852-1864)

**Mots clés :** métaphore, pensée, Victor Hugo, modélisation, argumentation, mythe

**Résumé :** Cette thèse étudie l'utilisation par Hugo de la métaphore pour écrire sa pensée, dans des œuvres des douze premières années d'exil, en vers ou en prose, appartenant toutes à des genres littéraires différents : *Napoléon le Petit* (1852), *Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), la Première Série de *La Légende des siècles* (1859), *Les Misérables* (1862), *William Shakespeare* (1864) et les « proses philosophiques » des années 1860-1864. On étudie au préalable la pensée hugolienne de la métaphore, qui se déploie dans quatre domaines au moins : la rhétorique, l'anthropologie, la psychologie et la métaphysique. On montre ensuite comment la métaphore permet à Hugo d'élaborer, d'exprimer et de rendre convaincante sa pensée. La reformulation, l'évolution et la variation métaphoriques participent à la progression et à l'organisation du discours. Il existe des arguments et des stratégies argumentatives

métaphoriques, et au-delà même de cela, n'importe quelle image peut comporter de l'argumentation intrinsèque. La métaphore est utile parce qu'elle *modélise*, donne d'un objet une représentation, voire une explication, sur le modèle d'un autre objet ; elle peut aussi proposer une *phénoménologie* de certaines réalités ; la modélisation est souvent débordée par la valeur émotionnelle et imaginaire, onirique de la métaphore. Ainsi la métaphore ne sert pas seulement l'écriture de la pensée, mais elle l'emporte et la transforme : elle poétise la prose d'idées, y introduit la fiction et le narratif ; elle mélange, déplace ou repense les genres littéraires. Grâce à elle, Hugo investit de sa pensée citations, souvenirs d'histoire et de littérature, mythes et idées de la théologie chrétienne – synthétisant dans son œuvre le grand « livre humain » et faisant briller toute la lumière qu'il peut contenir.

**Title :** Metaphor and thought in the work of Victor Hugo (1852-1864)

**Keywords :** metaphor, thought, Victor Hugo, modelling, argumentation, myth

**Abstract :** This thesis studies how Hugo uses metaphor to write his thought, in several works of his first twelve years of exile, in prose or verse, all belonging to different literary genres : *Napoléon le Petit* (1852), *Châtiments* (1853), *Les Contemplations* (1856), the First Series of *La Légende des siècles* (1859), *Les Misérables* (1862), *William Shakespeare* (1864) and the « proses philosophiques » of the years 1860-1864. Hugo's thought about metaphor is first studied, a thought that concerns four fields at least : rhetoric, anthropology, psychology and metaphysics. Then the thesis shows how metaphor enables Hugo to think, express his thought and make it convincing. Metaphorical reformulation, evolution and variation play a part in speech organisation and progression. Some arguments or argumentative strategies are metaphorical, and even beyond that, many images convey

intrinsic argumentation. Metaphor is helpful as a way of *modelling* – providing a representation or even an explanation of an object, modelled on another object ; metaphor can also enable a *phenomenological* approach of some things ; metaphorical modelling is often overwhelmed by the emotional, imaginary, oneiric force of the image. Thus metaphor doesn't only help the writing of Hugo's thought but carries it away, turns it into something new : metaphor poeticises philosophical prose, introduces fiction and narrative in it, mixes, displaces or rethinks literary genres. It also enables Hugo to inject his own thought into quotations, historical and literary knowledge, myths and Christian theological ideas – thus synthesising in his work the great « human book » and letting shine all the light it can contain.