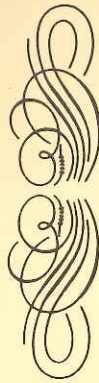


2000

Queste

Dossier
VICTOR HUGO



Estudios de lengua y literatura francesas

Etudes de langue et littérature françaises

Universités de
PAIS VASCO, PAU, VALENCIA, ZARAGOZA

IMAGE ET REALITE DE L'ANIMATION DANS LES CONTEMPLATIONS

Evelio MIÑANO MARTINEZ

Universidad de Valencia

L'inerte et le vivant s'entrelacent intimement dans *les Contemplations*. Une profonde animation culminant en anthropomorphisme rend incertaines les limites qui séparent les réalités inanimées des réalités vivantes, le végétal et l'animal de l'humain. Toute une série de procédés, que l'on pourrait rapporter au phénomène de l'image, contribuent à donner une épaisseur sinon humaine, du moins vivante à l'inerte. Mais cette animation ne peut être considérée comme simple procédé rhétorique, répondant à la tendance — si constatable par ailleurs, chez Hugo — à trouver des ressemblances de forme entre les choses, les êtres vivants et l'homme. Une vision animiste de la nature, les thèmes de la réincarnation et de la souffrance universelle, qui sont dus dans cet ouvrage à l'époque, selon Auguste Viatte (1), modifient profondément un anthropomorphisme qui ne fait pas ici son apparition dans l'œuvre de Hugo. Comme Pierre Albouy le signale, l'animisme et l'anthropomorphisme correspondent à la religion de la Bouche d'Ombre et à la tendance du poète à saisir partout des analogies entre les

choses, les êtres vivants et les êtres humains (2). Cela crée des rapports complexes entre l'image et la réalité car il n'est pas facile de trancher, dans le domaine de l'animation, entre ce qui est réel et ce qui est rhétorique. Bien que toute considération simplement rhétorique de l'animation soit à rejeter dans l'ouvrage que nous abordons, il est cependant indiscutable que toute animation ne peut platement être tenue pour réelle, le principe animiste selon lequel "tout vit! tout est plein d'âmes" demeurant largement dépassé par l'écriture du poète. Il s'établit ainsi des interpénétrations mouvantes entre l'animation réelle et l'animation rhétorique qui nous font constamment glisser de ce qui, à l'intérieur d'une cosmovision donnée, est tenu pour réalité à ce qui est tenu pour image. Et cela avec une insistance telle qu'il n'est finalement pas aisé de savoir où s'achève l'une et où commence l'autre, où s'arrête le poète et où commence le penseur.

Première source d'indécision entre l'image et la réalité, c'est que les deux types d'animation ne se distinguent pas, du moins au premier abord, sur le plan de l'écriture. En principe, les attributions anthropomorphes ou l'identification d'une chose à un humain rendent possibles les deux lectures. Il y a des moments où, bien sûr, la nature nettement rhétorique de l'animation apparaît ouvertement:

- "Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois,
Tous ces vieillards, les ifs, les tilleuls, les érables,
Les saules tout ridés, les chênes vénérables,
(...) Luis font de grands saluts et courbent jusqu'à terre
Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre." (3)

On ne peut évidemment pas prendre à la lettre les traits humains sous lesquels ces arbres sont présentés. Nous nous trouvons face à un développement anthropomorphe superficiel, qui répond à la tendance soulignée chez cet auteur par Pierre Albouy (4), à étayer les images par toutes les analogies visibles que le poète découvre entre les réalités mises en rapport. La non-substantialité de ce type d'animation est palpable du fait que, fréquemment, elle se satisfait non pas par le biais de la métaphore ou l'attribution anthropomorphe directe, mais par celui de la comparaison, détruisant ainsi toute réalité de l'identification entre l'animé et l'animé:

- "Les étoiles volaient dans les branches des arbres
Comme un essaim d'oiseaux de feu." (5)
- "Quelques ornés tortus, aux profils irrités,

Qui semblent, fatigués du zéphyr qui s'en joue,
Faire une remontrance au vent qui les secoue." (6)

Mais quand il s'agit de la souffrance que tout peut ressentir, du tigre au cabanon, de la pierre au billot, nul doute que, dans les conceptions d'un univers-châtiment, Hugo parle d'une véritable souffrance, telle que pourrait la subir un être humain. Il semblerait donc que l'oeuvre, en vertu des conceptions qui la sous-tendent, donne le statut de fait réel à une certaine animation de l'inerte qui serait tenue, hors de ce contexte, pour image.

La réincarnation des âmes à des niveaux différents de l'échelle des êtres s'entrecroise aussi sur le plan de l'expression avec les images, et plus précisément avec celles qui jouent sur des identifications au moyen d'une copule. Mais alors que l'identification proposée par une image n'est qu'apparente, puisque le plan imaginaire, qui met en relief des traits ou un contour émotionnel plus ou moins précis dans le plan réel, est en fait subordonné par le sens à celui-ci, l'identification animiste doit, par contre, être prise dans toute sa force, une identité réelle étant établie entre l'âme réincarnée et l'objet qu'elle revêt. Ainsi les réincarnations successives de l'âme de Dante entraînent-elles une série d'identifications réelles avec ce qu'il a incarné chaque fois: "une haute montagne emplissant l'horizon (...) un chêne (...) un lion" (7). Comme auparavant, cela équivaut à donner le statut de fait réel à des assertions qui, hors de ce contexte, constitueraient des images. Il découle donc de tout ceci que les limites entre la réalité et l'image, dans le domaine de l'animation, sont conçues d'une façon bien particulière à l'intérieur des *Contemplations*.

Entre le rhétorique et le réel, il y a un autre type d'images intermédiaires qui, suivant les connotations ascendantes ou descendantes des plans imaginaires et l'ossature symbolique de cette oeuvre, transmettent aux réalités sur lesquelles elles incident soit une pesanteur entraînant vers le bas de l'échelle des êtres, soit un élan vers la lumière et la hauteur. Dans le symbolisme ascendant, l'étoile occupe une place de choix: le poète voit des constellations dans la bure du mendiant (8), la vitre d'un misérable taudis devient, grâce au soleil, une éclatante étoile à ses yeux (9). Le feu du berger dans la nuit est pris pour celui d'un astre (10). A travers un objet de leur entourage — la bure, la vitre, le feu —, l'étoile rayonne dans les trois *caj* sur le mendiant, les misérables et le berger, nous dévoilant ainsi l'authentique élévation de leurs âmes, que faussent

les hiérarchies sociales. Nous pouvons dire que les véritables plans réels de ces images sont en quelque sorte constitués par ces êtres-là, car ce sont eux qui reçoivent finalement les connotations ascendantes des plans imaginaires en question. Le symbolisme descendant est comparé à "une araignée au centre de sa toile" qui "tient sept lunes d'or qu'il lie à ses essieux" (11), le mystère sur lequel s'ouvre le tombeau, à un moment où la révélation de la Bouche d'Ombre n'a pas encore eu lieu, "tord ses anneaux sous des voiles" et devient "serpent inconnu qui lèche les étoiles et qui baise les morts" (12), l'interpénétration des deux plans transforme l'univers en "l'hydre univers au corps écaillé d'astres" (13), etc... L'araignée, le serpent inconnu et l'hydre apportent aux réalités sur lesquelles ils opèrent une épaisseur négative qui découle des connotations maléfiqes ou repoussantes de leur nature. Des débris de rapports analogiques peuvent se présenter, comme c'est le cas des essieux de Saturne qui rappellent vaguement la forme de la toile d'araignée, ou de l'hydre dont le corps est écaillé des astres de l'univers; cependant, ces images ne sont ni rhétoriques, c'est à dire fondées sur des ressemblances superficielles, ni vraiment identifiantes. Elles influent toutefois une certaine vie aux réalités visées quand ce sont des plans imaginaires animés qui mettent en relief la partie de jour et de nuit qu'il y a en celles-ci, au moyen de leurs connotations.

Nous avons pu attribuer facilement un caractère symbolique négatif aux êtres vivants des plans imaginaires précédents. Il faut cependant signaler que, dans les coordonnées de l'univers hugolien, tout peut être perçu dans l'élan vers la hauteur ou la lourde redescende vers le bas de l'échelle des êtres, ce qui entraîne parfois des effets déconcertants pour les images:

"Médite. Tout est plein de jour, même la nuit.
Et tout ce qui travaille, aime ou détruit,

A des rayons: la roue au dur moyeu, l'étoile.
La fleur et l'araignée au centre de sa toile." (14)

De cette universalité du jour, et par le biais d'une légère analogie de forme, il s'ensuit que l'araignée et la roue ont des rayons comme l'étoile ou la fleur et acquièrent, par conséquent, une valeur éminemment positive qui s'oppose, d'un côté, aux connotations habituellement négatives de l'araignée et, de l'autre, à une certaine neutralité connotative de la roue, hors de ce contexte. En fait, une

profonde réversibilité règne dans cet univers:

"Hélas. Le cygne est noir, le lys songe à ses crimes,
La perle est nuit, la neige est la fange des cimes." (15)

Cygne, lys et neige, du moment que toute réalité matérielle penche d'un côté vers le bas et constitue le châtiement de l'âme qui y est incarnée, prennent une épaisseur négative, étrangère à leurs connotations ordinaires. L'univers hugolien élargit en quelque sorte le domaine de l'image: du fait que toutes les réalités présentent ces deux faces si opposées, elles ont la possibilité d'être reliées à des plans imaginaires qui, hors de ce contexte, leur seraient exclus. Ce n'est que dans un univers de ce type que la perle peut être nuit, la neige fange et l'araignée avoir des rayons. De même que l'animisme entraîne des rapports particuliers entre l'image et la réalité chez Hugo, le principe selon lequel la nuit et le jour, le bien et le mal, sont intimement mêlés crée une surdétermination symbolique interne à l'oeuvre et, de plus, réversible. Et c'est en jouant sur le symbolisme interne à un univers donné et le symbolisme externe à celui-ci que l'image tire parfois des effets miroitants.

Mais on ne peut pas soumettre la totalité des *Contemplations* à un tel classement élanche. L'animation réelle, l'animation symbolique et l'animation rhétorique, comme les lignes précédentes l'auront sans doute laissé deviner, s'entrechoient à un point tel qu'il est finalement impossible de savoir où finit la réalité et où commence l'image.

Tout d'abord, il est fréquent que l'animation rhétorique ne se fonde pas seulement sur des analogies de forme mais renforce à la fois l'animation réelle. La vie que l'animisme attribue aux choses est tout interne et cachée: la souffrance, le repentir ou l'amour élançant parfois les créatures vers la lumière se caractérisent, de l'extérieur, par l'inertie du non-vivant. Le châtiement des âmes c'est d'être de plus en plus murées dans l'animé au fur et à mesure qu'elles descendent l'échelle des êtres, c'est de vivre "affleusement", dépourvues du revêtement externe de la vie:

"Est-ce que les cailloux, tout pénétrés de crimes,
Sans air, sans mouvement, sans jour, sans yeux, sans bouche
Vivraient affleusement?" (16)

L'animation rhétorique peut alors trahir cette non-animation apparente en appuyant cependant la vie authentique, voilée à

nos sens, par des attributions anthropomorphes. Ainsi, la souffrance profonde des choses est parfois traduite par des analogies avec la souffrance humaine: "le vent gémit", "l'eau se lamente" (17), le poète découvre "un frisson dans l'herbe", "un affreux monologue dans l'arbre" quand le vent "met nue et torture la branche" (18). Cette animation qui semblerait, au premier abord, simplement rhétorique donne un relief visible à la souffrance qui se cache dans les choses. Elle constitue un degré frappant et poétique de l'animation réelle, ne se distinguant plus de celle-ci si ce n'est par l'intensité. Mais du fait que tout est vivant dans cet univers, l'animation extérieure peut se libérer des contraintes analogiques précises, le poète se sentant alors autorisé à projeter les traits de la vie du domaine qu'il connaît le mieux, c'est à dire l'humain, sur les choses sans qu'il y ait de ressemblances concrètes qui cautionnent la transposition: "Oh! quels yeux fixes dans les cailloux profonds" (19), "le rocher se met à fondre en pleurs" (20). Nous nous trouvons donc, encore une fois, face à un élargissement des possibilités de l'image qui, sous-tendue par des conceptions déterminées, donne une pertinence à des attributions animales qu'on ne saurait tenir pour valables hors de ce contexte.

La découverte des âmes réincarnées dans les choses ne saurait être conçue dans les *Contemplations* sans les apports d'une démarche purement poétique. Ainsi le revêtement matériel et l'âme qui l'habite entraînent-ils sur le plan de l'expression des identifications indissociables de l'image. Quand Hugo découvre Dalila réincarnée dans l'aspic, Xercès dans l'excrément, Phryné dans le crapaud, le duc d'Albe dans la braise ou Judas dans les crachats (21), il ne se place tout à fait ni dans la réalité ni dans l'image. Le poète croit véritablement à la métempsycose mais le choix de l'âme en question et de son revêtement matériel obéit à des raisons d'ordre poétique. En fait, il se produit un épanchement dans les deux sens: d'un côté, nous ne nous trouvons plus dans le strict réel mais, comme le signale Pierre Albouy, dans "des mythes, des représentations figurées et possibles de la réalité" (22); de l'autre, considérées sous l'angle de l'image, les libèrent de certaines contraintes. Fréquemment, les méchants se réincarnent dans des objets qui, poétiquement, sont connotés de façon négative: objets repoussants tels que l'excrément ou le crachat, êtres maléfiques tels que l'aspic ou le scolopendre, etc...; ce qui est en quelque

sorte relié à la laideur de l'âme des châtiés. D'autre rapports, analogiques aussi à la limite, assurent parfois la consistance d'image de ces identifications; l'âme se réincarne alors dans une réalité plus ou moins liée à ses crimes: Hérodote dans l'osier des berceaux, Néron dans la fumée, Judas dans le crachat, etc... Autrement dit, l'image commande le choix des éléments de ces identifications par le biais des connotations des plans imaginaires et de certains rapports que l'on pourrait appeler de "contiguïté", analogiques à la rigueur, entre les deux versants de la métaphore. Cependant, la nature particulière de cet univers permet l'utilisation de plans réincarnants qui ne répondent pas à de nettes connotations négatives tels que l'algue et les yeux de l'orfraie, où se trouvent les âmes de Claude et de Jeffryes, ou qui, même, s'y opposent, comme c'est le cas de l'âme de Messaline qui réincarne dans une fleur. Tout cela met en évidence la productivité métaphorique de l'interpénétration du jour et de la nuit dans toutes les réalités de l'univers hugolien.

L'image entraîne aussi d'importantes conséquences dans les transformations de la matière qui, après la mort, recompose d'autres objets. Encore une fois, le choix de la réalité transformée et du terme de la transformation obéit à des raisons d'ordre poétique. Ainsi le poète demande-t-il à la terre de faire "la rose retrouvant son bouton" de "la bouche aux dents béantes" d'un cadavre (23), ou bien annonce-t-il que "l'haleine que la fièvre aigrissait et brûlait va devenir parfum et la voix harmonie" (24). Nous constatons que les parties du corps aboutissent à des réalités particulières, auxquelles elles sont liées par une analogie de forme et confrontées, en même temps, par leur appartenance soit à la mort, soit à la vie, ce qui donne un relief purement poétique au processus. On serait tenté de ne voir finalement dans ces transformations qu'un prétexte pour des images frappantes par les analogies de forme unissant la vie et la mort, sur lesquelles elles se fondent: "Et couvre de ces yeux que t'offrent les squelettes, l'aile des papillons" (25).

Des identifications qui ne correspondent pas aux conceptions animistes mais à un vague panthéisme mettent aussi en oeuvre des procédés de ce genre. Si Dieu est tout, il est évident qu'il peut être identifié à toutes les réalités composant l'univers et que, par conséquent, les vers suivants devaient être pris à la lettre:

"Le crêpe de la nuit en deuil,

La pierre de la tombe obscure,

Le rayon de l'étoile pure

Sont les paupières du même oeil." (26)

En réalité, le panthéisme cautionne ici cette image et, pour ainsi dire, lui permet un déploiement éclatant. L'identification de Dieu à tout se transforme en identification d'une partie anthropomorphe de celui-ci à un choix précis de réalités: la nuit, la pierre et les rayons de l'étoile. L'idée centrale selon laquelle Dieu compose tout aboutit à une sorte d'image frappante par le fait de réunir des réalités matérielles opposées, par leur nature et par leurs connotations, dans un même unité scellée par la divinité.

L'animation de l'univers hugolien constitue un phénomène complexe où le réel, le symbolique et l'analogique s'entrecroisent constamment. En fait, il se produit des fluctuations dans les deux sens: d'un côté, les coordonnées précises de cet univers cautionnent ce qui, hors de ce contexte, serait tenu pour image, en lui donnant le statut de réalité; de l'autre, c'est l'image qui déborde de son cadre habituel, s'emparant du domaine d'un certain réel. Ce mouvement contradictoire est en quelque sorte un effet de la double perspective qui s'offre à la lecture: si l'on assume la cosmogonie hugolienne, la souffrance des pierres, l'identification de Judas au crachat ou de l'oeil de Dieu à la nuit, au tombeau et aux rayons de l'étoile deviennent des assertions sinon réelles, du moins possibles; mais si l'on ne l'assume pas, tout cela peut être considéré comme des images qui, en prétextant les coordonnées d'un univers précis, trouvent leur éclat particulier. Cependant, il n'est pas indispensable d'avoir recours à la double perspective qu'offre la lecture pour expliquer les interpénétrations du réel et de l'image dans cette oeuvre. Ainsi, la météorose trouve un relief poétique dans des images identifiantes et l'animation rhétorique donne un degré hyperbolique à la vie profonde des objets, l'anthropomorphisme externe répondant aux nécessités d'ordre poétique d'une certaine réalité voilée. De plus, si nous tenons compte de ce que Hugo croit à la loi de l'unité, il s'impose que même les ressemblances apparemment superficielles ne constituent pas des rapports dus aux hasards des formes, mais des correspondances réelles, des signes révélant ouvertement l'unité que composent tous les objets de l'univers:

"L'unité reste, l'aspect change,

Pour becqueter le fruit vermeil,

Les oiseaux volent à l'orange

Et la comète au soleil.

Tout est l'atome et tout est l'astre." (27)

L'extrême complexité de cette animation réside dans le fait qu'elle peut tout autant être tenue pour image que pour réalité dans toutes ses manifestations. De l'interprétation que fait Charles Villiers de la philosophie de Hugo, il s'ensuit que l'image est le seul moyen capable de traduire la vie cachée des choses:

"Hugo identifie l'âme de l'homme au noumène kantien car, invisible aux sens, elle répond ainsi aux conditions requises, et il identifie par la même occasion la matière palpable dont nous sommes tous faits au phénomène. (...) Le corollaire le plus important de ce que Esprit et Noumène d'un côté, et matière et Phénomène de l'autre, sont identiques, est que tous les objets de l'univers sensible sont, par analogie avec l'homme, des âmes vivantes, conscientes et pensantes, inaccessibles à nos sens derrière la matière sensorielle ou "phénoménale" qui les couvre." (27)

La réalité profonde et vivante des choses se dérobe donc aux paroles et à la connaissance. De là que la seule tentative possible pour la saisir et l'exprimer entraîne la projection de l'unique réalité de ce genre que le poète connaît, c'est à dire l'humaine, dans le non-humain. Toute animation de l'inerte, même la plus réelle dans cet univers, peut être considérée comme une image qui constitue le seul moyen d'approche du mystère que voile la matière. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, Hugo ne laisse transparaître aucune angoisse de cette impuissance réelle; le détour par l'image anthropomorphe satisfait pleinement sa conscience poétique, qui tire ainsi parti des limitations du langage et de la connaissance. Malgré son hétérogénéité apparente, l'animation de l'univers hugolien répond à une profonde unité réversible, toute animation de l'inerte étant à la fois image et réalité.

NOTES

1. VIATTE, Auguste, *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*, Montréal, 1942, rééd. Genève, Slatkine, 1973, pp. 189-190.
2. ALBOUY, Pierre, *La Création Mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Librairie José Corti, 1968, p. 336.
3. HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Bibliothèque de la Pléiade, Oeuvres poétiques II, Paris, Gallimard, 1968, p. 489.

4. *La Création Mythologique chez Victor Hugo, op. cit., p. 146.*
5. *Les Contemplations, op. cit., p. 655.*
6. *Ibid., p. 340.*
7. *Ibid., p. 568.*
8. *Ibid., p. 692.*
9. *Ibid., p. 599.*
10. *Ibid., p. 615.*
11. *Ibid., p. 579.*
12. *Ibid., p. 732.*
13. *Ibid., p. 806.*
14. *Ibid., p. 584.*
15. *Ibid., p. 818.*
16. *Ibid., p. 735.*
17. *Ibid., p. 820.*
18. *Ibid., p. 819.*
19. *Ibid., p. 819.*
20. *Ibid., p. 820.*
21. *Ibid., pp. 808-809.*
22. *La Création Mythologique chez Victor Hugo, op. cit., pp. 14-15.*
23. *Les Contemplations, op. cit., p. 739.*
24. *Ibid., p. 762.*
25. *Ibid., p. 739.*
26. *Ibid., p. 792.*
27. *Ibid., p. 792.*
28. VILLIERS, Charles, *L'Univers Métaphysique de Victor Hugo*, Paris, Librairie J. Vrin, 1970, p. 53.

5 /