

Françoise Armengaud

Communication au Colloque « L'animal du XIX^e siècle » organisé par l'équipe " Littérature et civilisation du XIX^e siècle " de l'Université Paris 7 sous la direction de Paule Petitier, les 16-18 octobre 2008.

L'animalité selon Victor Hugo : un « alphabet formidable et profond »

Plus qu'au *monde* animal pris en lui-même dans son indépendance à l'égard de l'humain, plus qu'à telle ou telle *espèce*, plus qu'à tel *individu* familier, Hugo s'est intéressé à la généralité de la *condition* animale. De la description de cette condition il a fait une *figure*. Avant tout l'animalité est un mode d'être perçu par différence, en un premier temps du moins, d'avec le mode d'être humain ainsi qu'avec le mode d'être des plantes et des choses. L'animal est en ce sens une figure ontologique essentiellement relativisée, gradualisée, confrontée, à la fois mystérieuse et explicative. Il est également, et sans doute en premier lieu, une figure éthique.

I Victor Hugo, bien que poète, ou plutôt parce que poète, n'était pas de ceux qui privilégient l'esthétique aux dépens de l'éthique.

Hugo formule des principes éthiques touchant le comportement humain envers les animaux domestiques et sauvages. Si l'animal martyr est bien un « misérable » parmi d'autres misérables, toutes espèces confondues, sa défense rejoint les préoccupations sociales et politiques du poète. Il y a une souffrance animale précisément circonscrite, celle due à l'exploitation par l'homme, à l'abus, à la violence, à la cruauté et au sadisme. Le poème *Ce que dit la bouche d'ombre* propose une solution à l'énigme des souffrances animales. En même temps ce poème offre une conciliation entre deux aspects antinomiques de la pensée de Hugo, ce qu'on pourrait appeler son *dualisme* d'une part, et de l'autre son *gradualisme*.

Animal/humain, corps/âme, constituent des couples certes distincts mais généralement placés selon un tel parallèle que c'est, semble-t-il, la même scission dualiste qui les traverse, et, du coup, en homologue les termes. La pensée à l'œuvre dans les romans hugoliens est en effet dualiste pour une large part. Le « Poème du Jardin des Plantes » de *L'Art d'être grand-*

père manifeste également un tel dualisme. Et si l'être humain s'oppose en bloc à l'animal, il n'en est pas moins lui-même double. Il constitue un composé que la mort dissocie. C'est là une doctrine fort peu originale, qui se détaille dans un des poèmes des *Contemplations*. Nous sommes conviés à voir dans la mort le chant :

De l'âme et de la bête à la fin se lâchant ;
 C'est une double issue ouverte à l'être double.
 Dieu disperse à cette heure inexprimable et trouble
 Le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour... ¹

Comment pareille conception s'accommode-t-elle de la croyance à la transmigration des âmes et à la présence de degrés divers dans l'ontologie qui s'exprime mainte fois chez Hugo ? Disons, un peu rapidement sans doute mais sans crainte de nous tromper, que la métempsychose² nous fait revenir à la morale. Ou encore qu'elle amalgame, telle une gnose, morale et métaphysique. Que l'on se reporte au récit platonicien de la *République* : les tyrans se réincarnent en des loups etc... Le parcours des âmes est ainsi exactement fléché. Des hauteurs initiales l'on déchoit ; viendront après la chute, l'expiation, puis la rédemption ou réintégration. Le haut et le bas, la lumière et l'ombre, l'animé et l'inanimé, ce sont des pôles ou des degrés extrêmes, non des substances incommensurables :

L'âme que sa noirceur chasse du firmament
 Descend dans les degrés divers du châtiment
 Selon que plus ou moins d'obscurité la gagne³

Si l'humain est un premier degré de la chute (par rapport à l'ange) le point ultime ne saurait être l'ange. En effet, de la Création :

L'homme en est la prison, la bête en est le bagne,
 L'arbre en est le cachot, la pierre en est l'enfer (*ibid.*)

Tels sont les chiffres de la condition humaine et de la condition animale. Hugo fait ici un usage très platonicien de la proportion et de l'analogie, lorsqu'il écrit :

Degré d'en haut pour l'ombre et d'en bas pour le jour
 L'ange y descend, la bête après la mort y monte.
 Pour la bête il est gloire et pour l'ange il est honte (*ibid.*)

En l'humanité se côtoient ceux qui viennent d'en haut, les « demi-dieux punis », et ceux qui viennent d'en bas, les « monstres pardonnés ». L'assimilation hugolienne de l'animal au monstre est significative ; le monstre est en quelque sorte le superlatif de l'animal, ou son accomplissement. L'animal par excellence ou par quintessence. Est-ce toutefois le dernier mot ?

Eh bien, il y a dans « Ce que dit la Bouche d'ombre » un renversement dialectique au bénéfice de l'animal : sa monstruosité, ou son enfer, lui sont privilèges. Sa supériorité rayonne dans un excès de voyance et de lucidité. La bouche d'ombre interpelle l'homme qui mésuse de sa capacité de langage en l'employant à mentir, à nier, à maudire, à répéter : Que sais-je ? C'est l'homme « amer, froid, mécréant », que le poète interpelle : Homme pendant que tu « prostitues » ta bouche au « rire du néant » :

À travers le taillis de la nature énorme
 Flairant l'éternité de son museau difforme
 Là, dans l'ombre, à tes pieds, ton chien voit Dieu (*ibid.*)

Or, ce qu'un regard voit, dans ce même regard à son tour se laisse voir. Contre toute attente, et par un retournement qu'on pourrait qualifier de « merveilleux », nous voici amenés à conclure à une mystérieuse proximité de l'animal et du divin. L'homme se trouve alors en déperdition de quelque chose par rapport à l'animal. C'est dans le célèbre poème du « Crapaud » que le poète affirme :

L'âne songeait, passif, sous le fouet, sous la trique,
 Dans une profondeur où l'homme ne va pas⁴
 C'est par la bonté manifestée en épargnant, malgré la difficulté, le crapaud
 malintentionnellement placé sur son chemin que l'âne :

Est plus saint que Socrate et plus grand que Platon (*ibid.*)

Et c'est la bonté qui joint :

Le grand ignorant, l'âne, à Dieu, le grand savant (*ibid.*)

L'énigme de la souffrance interprétée métaphysiquement comme inhérente à la condition animale appelle une solution spéculative : la métempsycose, laquelle fonde le lieu animal comme lieu d'expiation. Elle appelle aussi une réponse pratique. Celle-ci a nom bonté, pitié, compassion. L'efficace de la pitié, sa secrète alchimie, est peut-être d'accélérer le processus expiatoire mystérieusement à l'œuvre sous la clôture opaque du revêtement animal (ou végétal, ou minéral). Il s'agirait alors, d'une manière qu'on pourrait dire très proche de l'inspiration cabbaliste, de réorienter la matière vers la lumière :

La pitié fait sortir des rayons de la pierre (*ibid.*)

La même pitié s'adresse aux souffrances qui trop souvent adviennent au monde animal de la part des hommes. C'est ici que Hugo peut apparaître dans sa stature publique de défenseur de l'animal. Cela commence par une critique des réactions de dégoût et de haine communément manifestées envers certaines espèces, comme l'araignée ou le crapaud. Cela se poursuit par le refus de la malédiction qui s'attache à la laideur : un point sur lequel Hugo aura beaucoup réfléchi, tant au sujet des hommes que des animaux. Enfin, tout au long de son œuvre, Hugo ne cesse de dénoncer la cruauté humaine envers les animaux. Le cheval martyr de « *Melancholia* » est dans toutes les mémoires. Devant ce cheval épuisé, battu, qui chemine à grand'peine, telle une lugubre figure des oppressions en tout genre, la stupeur indignée jaillit en interrogation :

Oh, quelle est donc la loi formidable qui livre
L'être à l'être et la bête effarée à l'homme ivre⁵

Rappelons ici que c'est le spectacle, à Saint-Etienne, des cochers et des charretiers achevant par leurs coups les chevaux succombant déjà sous des charges trop lourdes, qui incita le général de Grammont à proposer à la Chambre, en 1850, la loi de protection animale qui porte son nom (la première en France). Quant à Victor Hugo, il fut le premier président de la Ligue française anti-vivisection. Lors de la séance inaugurale en 1883, il déclara tout net : « La vivisection, c'est un crime ! ».

II « *Les animaux ne sont autre chose que les figures de nos vertus et de nos vices* » :

Victor Hugo et la physiognomonie zoologique

Nous entrons à présent dans un régime de pensée qu'on pourrait dire allégorique en un sens large. Voyons quelques exemples. De Guillaume de Rym, l'un des ambassadeurs flamands reçus par la ville, le narrateur de *Notre-Dame de Paris* écrit : « C'était un visage fin, intelligent, rusé, une espèce de museau de singe et de diplomate »⁶. Du visage au museau, du sagace au simiesque, voici présente l'universelle analogie qui, depuis les temps les plus anciens, associe trait à trait l'homme et l'animal, le prétexte d'une caractérologie morale venant, dans les temps modernes, relayer l'exercice d'une fonction totémique première, dont l'expression tribale est tombée en désuétude (encore que...). Qu'un autre ambassadeur rejoigne Guillaume de Rym, Hugo lui tire aussitôt le portrait : « On eût dit un dogue auprès d'un renard ». Quant au bailli du palais, c'était, poursuit le narrateur, « une sorte de chauve-souris de l'ordre judiciaire, tenant à la fois du rat et de l'oiseau, du juge et du soldat »⁷. Autant ou plus que chaque terme en lui-même, c'est le mixte qui est éloquent ; à la limite, tout est monstre.

Lors du procès d'Esmeralda, Gringoire, interrogeant ses voisins sur l'identité des magistrats, place sous nos yeux quelques portraits dignes des gravures de Granville : « Et ces moutons derrière lui ?... et devant lui ce sanglier ?... Et à droite ce crocodile ?... Et à gauche ce gros chat noir ?... »⁸. Or l'interlocuteur de Gringoire ne s'y trompe pas : il comprend parfaitement de qui il s'agit. Pour aberrant qu'il puisse paraître au regard de l'ordinaire rationalité, un tel langage est bien celui d'un immémorial sens commun. Qu'il ne soit pas l'apanage du romancier Hugo, il est aisé de s'en persuader.

Dans la *Recherche de l'absolu* (1834), Balzac affirme en effet que la figure de Balthazar Claes pourrait apporter une preuve supplémentaire au « système scientifique qui attribue à chaque visage humain une ressemblance avec la face d'un animal ». Le terme « scientifique » sous la plume de Balzac, pour qualifier la physiognomonie, mérite d'être souligné ! Le même Balzac ne déclare-t-il pas en 1842 que la *Comédie humaine* est née de la comparaison de l'Animalité et de l'Humanité ? Or la physiognomonie zoologique remonte fort loin dans l'Antiquité. On peut définir la physiognomonie comme un système de connaissance de la nature morale des êtres par l'entremise des apparences physique. La physiognomonie zoologique se fonde sur l'idée que les caractères des bêtes se trouvent toutes en l'homme, que l'on appelle « le petit monde » (le microcosme), lequel participe ainsi à la condition de toutes

les créatures. Dans un texte dont l'attribution à Aristote est discutée, et dont on appelle l'auteur le pseudo-Aristote, on lit ceci : « Les lions sont magnanimes et ils ont le bout du nez rond et aplati, les yeux relativement creux ; sont magnanimes ceux qui ont les mêmes particularités dans le visage »⁹. À quelques nuances près, et sous des rationalisations diverses, le mode de pensée – ou le mode de perception – physiognomonique s'est transmis intact au cours des siècles. De l'Antiquité au Moyen-Age, puis à la Renaissance, et on l'a vu, jusqu'au XIX^e siècle. Certains ouvrages ont fait date. La célèbre *Physiognomonie humaine* de Giambattista Della Porta paraît à Naples en 1586. Il est intéressant pour notre propos de noter que Della Porta estime contraire au système physiognomonique la doctrine de la transmigration des âmes professée par les Pythagoriciens et les Stoïciens. Or, pour Victor Hugo, il semble que ce soit justement la métempsycose qui assure le bien-fondé de la physiognomonie. Très sommairement, tout se passe chez Hugo comme si le visage humain portait la marque de l'animal qu'il pourrait devenir en persistant dans tel ou tel vice ou telle et telle passion. Au XVII^e siècle, c'est le peintre Le Brun qui assure le succès de la physiognomonie zoologique, tout en l'appuyant paradoxalement sur la théorie cartésienne des passions. La seconde moitié du XVIII^e siècle et tout le XIX^e siècle lui font une place importante. Citons Camper (1770), Goethe et Lavater (1772), puis Gall. Les dessinateurs et caricaturistes utilisent le déguisement animal à des fins satiriques. La société, le monde politique sont visés par Granville, Gavarni, Daumier. La violence humaine ressortit, semble-t-il, à la bestialité. Les mœurs appartiennent à la faune et à la jungle. Tel est l'arrière-plan historique sur lequel paraît l'usage hugolien de la comparaison et de l'identification animalière.

Dans *Les Misérables*, Hugo énonce explicitement sa version personnelle du principe qui régit la physiognomonie zoologique : « Si les âmes étaient visibles aux yeux, on verrait distinctement cette chose étrange que chacun des individus de l'espèce humaine correspond à quelques unes des espèces de la création animale [...]. Depuis l'huître jusqu'à l'aigle, depuis le pou jusqu'au tigre, tous les animaux sont dans l'homme et chacun d'eux est dans un homme. Quelquefois même plusieurs d'entre eux à la fois¹⁰. » La suite du texte opère une sorte de renversement au bénéfice de l'anthropocentrisme. Alors que l'on eût pu croire que l'humanité était « faite » d'animalité, Hugo nous suggère une étrange hypothèse, qui fait l'objet chez lui d'une conviction profonde. À savoir que l'animalité serait en quelque sorte issue de l'humain, qu'elle en émanerait comme à des fins d'illustration et de concrétisation. Voici en effet par quelle « délirante » – ou mythique – réduction se poursuit le texte : « 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 » (*ibid.*). Bachelard, déclarant à propos de Lautréamont : « La faune, c'est l'enfer du psychisme », ne s'exprimera pas autrement.

L'interprétation à la fois morale et métaphysique que nous venons d'évoquer recouvre, sans l'occulter un certain ludisme subversif de la comparaison animalière. Il semble que Hugo pratique cette physiognomonie avec parfois la même allégresse impertinente qui s'ébat dans le calembour. Citons au hasard la rencontre dans *L'Homme qui rit* de quelque « vieux lord tardigrade s'en allant pesamment et tournant le dos »¹¹. Et comment donner une idée du dédain de Clubin pour Rantaine ? Ce sera « le dédain de la fouine pour le tigre »¹². Clopin Trouillefou domine ses pairs telle « une hure parmi des groins »¹³. Lors du fameux concours de grimaces dans *Notre-Dame de Paris*, on voit, selon Hugo, « tous les profils animaux, depuis la gueule jusqu'au bec, depuis la hure jusqu'au museau »¹⁴. C'est la veine satirique et caricaturale qui trouve ici à déployer ses fastes grinçants.

La comparaison est parfois terrible. Le procédé donne lieu à d'inoubliables caractérisations. Ainsi les Thénardier : « des âmes écrevisses reculant continuellement dans les ténèbres »¹⁵. Dans le portrait de Rantaine, l'animalisation se dessine sous nos yeux dans les mutations explicites de la terminologie : « Ses narines eussent pu passer pour des naseaux [...] Sa patte d'oie était une serre de vautour »¹⁶. Le message physiognomonique se délivre en clair, mais ce n'est pas pour un classique appariement à une espèce, c'est une adresse et un avertissement : « Son oreille difforme et encombrée de broussailles semblait dire : ne parlez pas à la bête qui est dans cet antre ». La dénomination physique fait allégorie pour une qualification morale. Sans doute serait-il encore plus exact de reconnaître que le physique et le moral s'imprègnent mutuellement de part en part. Cet homme est une bête. Cet homme est un prédateur. Sans noblesse, non un aigle, mais un vautour. Voilà, nous dit Hugo, ce qu'il y a à savoir d'essentiel à propos de Rantaine.

Si puissante est chez le poète la perception-description selon le schème de l'animal qu'elle modèle non seulement les propos tenus sur les humains mais aussi l'évocation des édifices, l'architecture des villes, les paysages, et jusqu'aux éléments naturels. Le vieux Louvre de Philippe-Auguste est une « hydre de tours », avec ses vingt-quatre têtes toujours dressées et ses « croupes monstrueuses »¹⁷. L'île de la Cité est une « énorme tortue », faisant « sortir ses ponts écaillés de tuiles comme des pattes, de dessous sa grise carapace de toits »¹⁸. La silhouette du Paris du XV^e siècle où se déroule l'intrigue de *Notre Dame de Paris*, avec ses « mille angles aigus de flèches et de pignons » se découpe « plus dentelée qu'une mâchoire de requin sur le ciel de cuivre du couchant »¹⁹. Quant à la cathédrale elle-même, elle semble tantôt « un énorme sphinx à deux têtes », tantôt, vue de l'intérieur par un Claude Frolo en

proie à la fièvre hallucinatoire d'une fuite éperdue, un pachyderme en mouvement. De la part du savant archidiacre théologien, ce brusque retour à une perception archaïque ou infantile de l'édifice sacré a de quoi surprendre. Le narrateur ne pouvait choisir de plus sûr indice de la régression psychique qui à ce moment-là affecte son personnage. Savourons la hardiesse de ce texte : « Alors il lui sembla que l'église aussi s'ébranlait, remuait, s'animait, vivait, que chaque grosse colonne devenait une patte énorme qui battait le sol de sa large spatule de pierre, et que la gigantesque cathédrale n'était plus qu'une sorte d'éléphant prodigieux qui soufflait et marchait avec ses piliers pour pieds, ses deux tours pour trompe, et l'immense drap noir pour caparaçon »²⁰. Dans l'épisode du combat de Gilliatt avec la pieuvre, dans *Les Travailleurs de la mer*, la pieuvre est un emblème récapitulatif des énergies agressives de l'océan. Car l'océan lui-même est une bête : « Pas de bête comme la mer pour dépecer une proie. L'eau est pleine de griffes. Le vent mord, le flot dévore, la vague est une mâchoire. C'est à la fois de l'arrachement et de l'écrasement ». Cette sorte d'animalisation est du côté de l'agression et de la dévoration : « L'océan, écrit Hugo, a le même coup de patte que le lion »²¹. Percevoir l'océan comme un animal est aussi un moyen de le percevoir comme un tout et comme un individu, d'en ramener la difficile imagination à la facilité du schème primitif : « Toute la mer est la même hydre. Les vagues couvrent la mer d'une sorte de peau de poisson »²². Valéry se souviendra de ces propos dans son *Cimetière marin*. Pour Victor Hugo, l'univers entier se laisse ainsi distribuer et comme totémiser :

Car l'océan est hydre et le nuage oiseau²³.

Les vents sont « les invincibles fauves de l'infini »²⁴. Ils viennent, dit le poète de « l'incommensurable ». La plénitude de l'image est ici parfaite : « Il faut à leurs envergures le diamètre du gouffre. Leurs ailes démesurées ont besoin du recul indéfini des solitudes » (*ibid.*). Les vents, ont le sait enfantent la tempête. Et la tempête est encore chose animale. Elle est, toutes espèces confondues, la voix de l'universelle animalité : une voix panique. Le chapitre de *L'Homme qui rit* intitulé « Horreur sacrée » la décrit en des termes terrifiants : « Le rugissement de l'abîme, rien n'est comparable à cela. C'est l'immense voix bestiale du monde... Les autres voix expriment l'âme de l'univers ; celle-ci en exprime le monstre. C'est l'informe hurlant. C'est l'inarticulé parlé par l'indéfini. »²⁵

Tout s'est brouillé, nous sommes plongés dans la violence de l'indifférencié. Il est remarquable que la réflexion de Hugo sur la tempête se tourne précisément vers le langage, la voix, le cri. Le bruit est placé sur le chemin du sens, mais on ne sait quel obstacle l'empêche

d'y parvenir. Car ce cri de l'ouragan, c'est « l'effort que fait le monde pour parler, c'est le bégaiement du prodige. Dans ce vagissement se manifeste confusément tout ce qu'endure, subit, souffre, accepte et rejette l'énorme palpitation ténébreuse » (*ibid.*).

Partis de la démarche physiognomonique, nous auront été menés d'une sorte d'acuité incisive de la perception visuelle à un fantastique brouillage s'achevant dans une perception auditive effrayée. De rassurante et ordonnatrice qu'elle pouvait sembler, l'universelle parenté des êtres sombre dans leur inquiétante indistinction. La comparaison animalière mettait faces et profils dans une lumière plus crue et plus vive : voici qu'elle nous livre en dernier à une indistinction crépusculaire, à un gouffre d'ombre.

III. Privilège des oiseaux : être « près du Dieu vivant »

Les oiseaux, les êtres ailés, occupent dans la poésie de Victor Hugo une place d'exception. La liberté de l'oiseau est à la fois modèle et caution, mythique et morale de la liberté humaine. L'indignation du poète s'exprime avec force :

De quel droit mettez-vous des oiseaux dans des cages ?
 De quel droit ôtez-vous ces chanteurs aux bocages ?
 Aux sources, à l'aurore, à la nuée, aux vents ?
 De quel droit volez-vous la vie à ces vivants ?²⁶

Certes, il y a d'abord le thème de l'évasion, la fuite vers l'ailleurs, qui se trouve projetée sur l'animal sans naître de lui :

Oh ! Sur des ailes dans les nues
 Laissez-moi fuir ! Laissez-moi fuir !

Dans ce même poème, par la suite, on quitte l'oiseau pour le navire :

Allons ! des ailes ou des voiles !
 Allons ! un vaisseau tout armé !²⁷

Mais surtout, les oiseaux semblent posséder un don d'ubiquité, ils bénéficient d'une sorte de coextensivité à l'univers, forment un lien vivant qui assure la continuité et la communication des espaces, tout comme le vent :

Oiseaux, volez aux clochers
 Aux rochers
 Au précipice, à la cime,
 Aux glaciers, aux lacs, aux prés
 Savourez
 La liberté de l'abîme²⁸.

L'oiseau est celui à qui l'homme délègue la réalisation de ses désirs, par procuration en quelque sorte. Mais il y a plus. Substance céleste, l'oiseau en devient une substance ignée, et Hugo retrouve le mythe de l'aigle, oiseau de Zeus, le maître de la foudre ; il est remarquable qu'au grandiose le poète associe l'humilité des petits :

Les aigles sont dans les airs
 Des éclairs
 Les moineaux des étincelles (*ibid.*)

Oiseaux, lumière, nuages, feu, participent du même monde, et de la même qualité morale, celle de la liberté.

Cela ne doit pas faire oublier un aspect bucolique, qui n'est pas sans faire songer à Virgile ou aux églogues de Théocrite :

Voici Juin. Le moineau raille
 Dans les champs les amoureux
 Le rossignol de muraille
 Chante dans son nid pierreux
 [...]
 Les petites ailes blanches
 Sur les eaux et les sillons
 S'abattent en avalanche
 Il neige des papillons²⁹

Êtres ailés : le poète fait parler la coccinelle :

Fils apprend comme on me nomme
Dit l'insecte du ciel bleu
Les bêtes sont au Bon dieu
Mais la bêtise est à l'homme³⁰.

1835. Des moineaux dans un cimetière. Le poète les chasse. Un houx lui adresse la parole pour lui dire :

Laisse-les. Nous avons besoin de ce rayon.
Dieu les envoie. Ils font vivre le cimetière
[...]
Ils vont pillant la joie dans l'univers immense
Ils ont cette raison qui te semble démente³¹.

Les oiseaux en leurs chants sont capables de reprendre les propos humains, ou plutôt leur implicite, notamment « les soupirs de l'homme et de la femme » et de leur conférer ainsi une aérienne musicalité :

Quand notre être, tout bas, s'exhale en chants profonds,
Vous, attentifs, parmi les bois inaccessibles,
Vous saisissez au vol ces strophes invisibles
Et vous les répétez tout haut comme de vous³².

En somme, contrairement au schéma habituel, où l'humain est censé prêter son *logos* aux animaux sans voix, c'est chez Hugo l'interprète oiseau qui porte le non-dit humain au langage.

L'oiseau est médiation entre l'immense et l'infime, le firmament et le nid. Et grâce à lui, l'ordre du cosmos est signifié jusque dans les choses petites et humbles :

Le nid que l'oiseau bâtit
Si petit

Est une chose profonde.
 L'œuf ôté de la forêt
 Manquerait
 À l'équilibre du monde³³.

Si l'on voulait trouver à la profondeur de l'intuition poétique de Victor Hugo un écho fraternel, c'est peut-être outre-Atlantique qu'il conviendrait de le chercher, dans la poésie d'Emily Dickinson qui, en 1877, affirmait :

Pourquoi les oiseaux, par un matin d'été
 Avant le Vif du Jour
 Transpercent mon esprit ravi
 Cela fait partie d'une enquête
 Qui recevra sa réponse
 Quand la Chair et l'Esprit se sépareront
 Dans l'immédiateté de la Mort –³⁴

Ajoutons que chez Victor Hugo, ce ne sont pas seulement les oiseaux, ou les insectes, qui sont « ailés ». La mythologie nous propose des figures composites. Parmi ces dernières, le lion ailé, dont la référence est biblique :

Je suis oiseau comme cet être
 Qu'Amos rêvait,
 Que Saint Marc voyait apparaître
 À son chevet,

 Qui mêlait sur sa tête fière,
 Dans les rayons,
 L'aile de l'aigle à la crinière
 Des grands lions³⁵.

Je voudrais à présent, en conclusion, souligner deux points.

Le premier, c'est que la figure de l'animal chez Victor Hugo est loin d'être une. Elle est plurielle, proliférante, anarchique. Omniprésente et protéiforme, elle hante le cosmos comme l'obsédante trace du chaos. Les stricts appariements de l'antique physiognomonie animalière, dont les romans de Hugo font un abondant usage, ne cessent de fuir vers des abîmes d'indistinction. Ce qu'on aurait pu attendre comme un bestiaire bien ordonné se révèle le lieu des plus foisonnantes métamorphoses. Transgression d'espèces. L'effacement des frontières enfante des monstres. C'est sur ce fond obscur d'ombre et de mouvance que nous avons tenté d'interroger le poète sur les grands traits d'une philosophie de la condition animale.

Le second concerne un partage des genres chez Hugo. En effet, si bref et incomplet que soit notre propos, on se sera aperçu qu'il y a un traitement différent du thème de l'animalité dans les romans et dans les poèmes. Les romans sont plutôt imprégnés de physiognomonie, tandis que les poèmes laissent place à la méditation métaphysique. Ainsi ce qui fascine Hugo dans le regard du cheval à l'agonie, c'est son regard :

Son œil plein des stupeurs sombres de l'infini
Où luit vaguement l'âme effrayante des choses³⁶.

Or le poète est convaincu que :

Dieu par les voix de l'ombre obscurément se nomme (*ibid.*).

Les poèmes enfin sont emplis de plaidoyers éthiques. L'animal est celui qui est opprimé, nié, exploité, innocente victime et martyr, un « misérable » parmi d'autres misérables. L'humain ne s'en sortira pas impuni. Tel est la conviction, extrêmement proche de nous, du poète :

Qui sait comment leur sort à notre sort se mêle ?
[...]
Qui sait si le malheur qu'on fait aux animaux
Et si la servitude inutile des bêtes
Ne se résolvent pas en Nérons sur nos têtes ?³⁷

* Une première version de ce texte a paru dans *Victor Hugo Les idéologies*, Nice, Editions Serre, Actes du Colloque Interdisciplinaire organisé par Anne-Marie Amiot à l'Université de Nice en 1985. Communication intitulée "La condition animale selon Hugo ou la muette éloquence d'un regard d'ombre". Version reprise dans l'ouvrage de Françoise Armengaud, *Lignes de Partage - Littérature/ poésie/ philosophie* - Paris, Editions Kimé, 2002.

¹ *Les Contemplations*. Aujourd'hui, livre VI, Au bord de l'infini, « Cadaver » - 9 août 1855.

² Parmi maints autres, ce bel exemple :

Puis je fus un lion rêvant dans les déserts
Parlant à la nuit sombre avec sa voix grondante
Maintenant je suis homme et je m'appelle Dante

Texte écrit en juillet 1843 sur un exemplaire de la *Divina Commedia*.

³ *Les Contemplations*, Aujourd'hui, livre VI, Au bord de l'infini, « Ce que dit la Bouche d'ombre », 1^{er}-13 octobre 1954.

⁴ *La Légende des siècles*, livre III, « Le Crapaud ».

⁵ *Les Contemplations*, Autrefois, livre III, Les luttes et les rêves, « Melancholia », juillet 1838.

⁶ *Notre-Dame de Paris*, 1831. Cité dans l'édition Garnier-Flammarion, préfacée par Léon Cellier, p. 63.

⁷ *Ibid.* p. 68.

⁸ *Ibid.* p. 323.

⁹ Cité par Baltrusaitis, *Aberrations*, Paris Flammarion, 1957.

¹⁰ *Les Misérables*, 1862, éd. Garnier-Flammarion, préface René Journet, 1967, p. 197.

¹¹ *L'Homme qui rit*, 1869, éd. GF, préface Marc Eigeldinger, 1982, t. 1, p. 298.

¹² *Les Travailleurs de la mer*, 1866, éd. GF, préface Marc Eigeldinger 1980, p. 318.

¹³ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁴ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵ *Les Misérables*, *op. cit.*, t. 1, p. 181.

¹⁶ *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 168.

¹⁷ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 153.

¹⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹⁹ *Ibid.*, p. 158.

²⁰ *Ibid.*, p. 378.

²¹ *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 360.

²² *Ibid.*, p. 462.

²³ *Les Contemplations*, Aujourd'hui, livre VI, Au bord de l'infini, « Eclaircie », 4 juillet 1855.

²⁴ *Les Travailleurs de la mer*, *op. cit.*, p. 454.

²⁵ *L'Homme qui rit*, *op. cit.*, t. 1, pp. 153-154.

²⁶ *La Légende des siècles*, 1859, « Liberté ! ».

²⁷ *Les Feuilles d'automne*, 1932, Soleils couchants, IV.

²⁸ *La Fin de Satan*, 1890, « Chanson des oiseaux ».

²⁹ *Les Contemplations*, Autrefois, livre I, Aurore, « À Granville en 1836 ».

³⁰ *Ibid.* « La coccinelle ».

³¹ *Ibid.* « Les oiseaux ».

³² *Ibid.* Autrefois, livre II, L'âme en fleur, « En écoutant les oiseaux », 10 juin 1855.

³³ *La Fin de Satan*, « Chanson des oiseaux », 1890.

³⁴ Emily Dickinson, poème 1450 de l'édition R.W. Franklin (The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1999) :

[...]

Why Birds, a Summer morning
Before the Quick of Day
Should stab my ravished Spirit
With Dirks of Melody
Is part of an Inquiry
That will receive reply
When Flesh and Spirit sunder
In Death immediately –

La traduction citée est celle de Françoise Delphy, *Poèmes complets d'Emily Dickinson* (en préparation).

³⁵ *Les Contemplations*, Aujourd'hui, livre VI, Au bord de l'infini, « Ibo », 24 juillet 1854.

³⁶ *Les Contemplations*, Autrefois, livre III, Les luttes et les rêves, « Melancholia », juillet 1838.

³⁷ *La Légende des siècles*, 1859, « Liberté ! »