

LE BESTIAIRE DES PETITES ÉPOPÉES, OU L'ALPHABET DU PROGRES

« Comme on le verra, l'auteur, en racontant le genre humain, ne l'isole pas de son entourage terrestre. Il mêle quelquefois à l'homme, il heurte à l'âme humaine, afin de lui faire rendre son véritable son, ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre vertigineux de la création » (p. 49). Cet avertissement de la Préface justifie, au seuil du recueil, l'ambition hugolienne et son traitement critique de l'épopée: la « Légende humaine » ou la « Légende des hommes » (premiers titres projetés) ne saurait se cantonner au seul genre humain, cerné dans son histoire en un isolement superbe. C'est une humanité ouverte en ses confins, remise à sa place dans l'univers et confrontée à son voisinage immédiat que saisira le texte, soucieux de révéler l'Humain dans les limites mêmes de l'homme. Réaffirmant implicitement l'unité de l'homme, de la nature visible et de la nature invisible, ces lignes engagent à dépasser la fraternité humaine dans la solidarité universelle. - « Rien n'est solitaire, tout est solidaire », dira bientôt une autre Préface¹. Mais ici retentit d'abord l'écho de « Ce que dit la bouche d'ombre »: dans l'échelle des êtres, tandis que l'homme « qui plane et rampe » occupe le milieu de la création,

Ce que tu nommes chose, objet, nature morte,
Sait, pense, écoute, entend [...]².

Tout étant âme, y compris la chose et la bête incluses comme l'homme dans un même continuum, l'Histoire ne saurait se cantonner aux seuls faits historiques et positivement humains; la légende donnera Tout à lire. Le pluriel et l'adjectif du sous-titre annonçaient déjà pareil programme: petites épopées, épopées des petits et des oubliés de la Grande Histoire – ânes ou crapaud – participant pourtant à la grandeur mystérieuse de la Nature et de Dieu.

La pluralité dans cette représentation sériée de l'Histoire et du Progrès invite à ne pas figer le texte dans une cohérence et une logique imaginatives, renvoyant le bestiaire à quelque inconscient personnel ou collectif et fondant en retour l'immobilité architecturale du recueil. On ne se livrera pas davantage au savant décryptage de la symbolique animale, le texte hugolien contestant justement l'obscurité des symboles, instrument d'aliénation des peuples effarés entre les mains des pouvoirs tyranniques³. Il s'agira au contraire de voir dans le bestiaire un des principes de discontinuité de la Légende, discontinuité textuelle interrogeant le sens et la nature du Progrès historique et fondant malgré tout sa continuité problématique. Tour à tour images, emblèmes, symboles, allégories et personnages fabuleux ou réalistes, arrachés aux mythes, replacés dans la nature et re-symbolisés, les animaux des *Petites Épopées* par la mobilité de leur statut comme par les intermittences de leurs apparitions participent de l'énergie « spiralaire » propre au recueil. Inscrits dans cette esthétique du fragment, de la discontinuité et de la brisure, du piétinement et de l'envol, ils font partie des signes offusquant ou révélant « le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès » (p. 45).

1 La *Préface philosophique* de 1860. Voir Pierre Albouy, « La « Préface philosophique » des *Misérables* », in *Mythographies*, Paris, Corti, 1976, p. 134.

2 « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, Livre VI, XXVI. Même doute que dans la préface citée plus haut: ce que saisit le mot arbitraire demeure en deçà du mystère de ce qui est et risque de « maintenir la chose dans le silence de l'informe », Ludmila Charles-Wurtz, *Les Contemplations*, Paris, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001, p. 127.

3 Rappelons l'opposition entre l'architecture théocratique et les « maçonneries populaires » aux « édifices pénétrables à toute âme, à toute intelligence, à toute imagination » dans « Ceci tuera cela », *Notre-Dame de Paris*, édition de Jacques Seebacher, Paris, Le Livre de Poche, 1998, p. 289.

Trois logiques se dégagent de ce bestiaire poétique, logiques contradictoires entre elles *et pourtant* complémentaires. Prédomine, quantitativement, le vaste réseau métaphorique de la bestialité : selon une analogie entre tyrannie et sauvagerie, le Mal historique se dit dans la récurrence exaspérante des images d'une animalité féroce, rapace ou carnassière, venimeuse ou parasite. A cette prolifération métaphorique inquiétante, prolongeant l'imaginaire accusateur de *Châtiments* au point d'interroger à terme l'assimilation angoissante du Mal humain à un mal naturel, s'oppose le surgissement spectaculaire des personnages-animaux organisés en séries : lions, aigles, ânes, porc ou crapaud viennent trouser la trame étale et opaque du Mal pour rappeler les hommes à l'humanité. Si le réseau de la bestialité est caractérisé par la permanence des images – toujours la même histoire de force dominatrice et d'entre-dévoration – ces séries impriment au recueil une dynamique par le jeu des réapparitions-transformations des bêtes et de leur statut poétique. Ces variations autour de quelques figures animales poussent le recueil dans le sens de la familiarité et de l'émotion, ouvrant progressivement le sublime épique aux vertus de la proximité et des larmes.

Permanence du Mal, trouées opérées par l'insondable Amour, poussée obscure mais continue de la démocratie universelle : la circulation des bêtes dans *La Légende des siècles* donne à lire l'Histoire en ses cheminements obscurs et têtus. Parmi les signes d'un Progrès lisible figurent bien les animaux - « alphabet formidable et profond », disaient *Les Contemplations*⁴.

Tyrans et fauves confondus

Animaux féroces, vils ou grotesques prolifèrent dans le recueil, constituant un bestiaire symbolique particulièrement efficace dans sa visée didactique et dénonciatrice. Le Mal historique se dit en images animales obsédantes, structurant poétiquement le recueil mais donnant par là -même à voir une Histoire hantée par le retour, en tout siècle, en tout lieu, des mêmes fauves et rapaces. Cette universelle analogie entre la sauvagerie humaine et la féroce bestialité trouve son fondement dans le premier cycle du recueil. Après « Le sacre de la femme », l'entrée dans le devenir historique se marque en effet par la transfiguration des animaux paisibles en bêtes féroces. Au premier poème, « loups » rime encore avec « doux » tant la concorde est universelle dans la création divine :

La bête heureuse était l'innocence rôdant;
Le mal n'avait encore rien mis de son mystère
Dans le serpent, dans l'aigle altier, dans la panthère (p. 60).

La Chute entraîne donc hommes et bêtes dans une même épreuve du mal; les rôles peuvent dès lors s'échanger et l'habit fait « de peaux de bêtes » des sauvages enfants de Caïn (« La conscience », p. 65) se confondra bientôt pour leurs descendants avec l'être. Le pouvoir exercé sur les animaux dans le « vaste bestiaire » de Nabuchodonosor (« Les lions ») comme dans le cirque romain où se distinguera le « lion d'Androclès » est moins domestication qu'instrumentalisation d'une puissance de mort, embrigadement des animaux au service des basses œuvres humaines. Du premier cycle judéo-chrétien au fragment légendaire de « Décadence de Rome », résonnent les mêmes cris des martyrs livrés aux bêtes : le funeste régime de la répétition se met en place dans le recueil comme dans l'Histoire. Plus grave : un transfert d'animalité s'opère en direction des hommes chez qui le processus de civilisation, dans la Rome décadente, est annulé par le retour catastrophique à la sauvagerie. Si l'équation du Progrès repose sur la différenciation croissante entre humains et bêtes, elle se résout ici en une égalité

⁴ « La chouette », *Les Contemplations*, Livre III, XIII. « Formidable », capable d'inspirer la plus grande crainte, au sens premier: il faut apprivoiser cet alphabet pour apprivoiser la peur.

scandaleuse :

Le même éclair de meurtre et de férocité
Passait de l'œil du tigre au regard de la vierge (p. 97).

La perversion de cette vestale est l'annulation pure et simple du « sacre de la femme » et de l'ère adamique ; si dans le paradis originel « l'hydre aimait l'alcyon » (p. 56), la bête monstrueuse réapparaît pour exhiber à présent, dans l'enfer impérial, les deux têtes de l'humanité, l'homme et la femme, également pourvues de « mâchoires ». La confusion de l'humain et de l'animal atteint alors son stade ultime lorsque l'homme en vient à perdre avec le langage, pouvoir de symbolisation et de libération, sa supériorité sur la bête misérable:

Les hommes rugissaient quand ils croyaient parler (p. 98).

La damnation est consommée. Selon la loi d'une histoire désormais bégayante, le Moyen Âge de Kanut (« Le parricide ») verra le retour de cette civilisation en trompe l'œil, civilisation ne dominant l'animalité que pour renforcer la bestialité en l'homme. Ce « belluaire » a certes soumis les « peuples hagards qui hurlent dans les bois » (p. 120) et a terrassé l'hydre parmi d'autres dragons. Mais le « héros » répète en l'aggravant le geste de Caïn, fondant à son tour une humanité criminelle et, pire, sans mémoire. Être oxymorique, Kanut le civilisateur s'apparente, dans sa marche finale sous la pluie de sang, à « un limier » – homme rattrapé par l'instinct, force progressive annulée par la force de conservation.

Se met alors en place une catastrophique continuité métaphorique : les avatars du Mal sont les métamorphoses des Tyrans unis sous le même régime de la sauvagerie et de la bestialité⁵. Une saisie synthétique, qui ne saurait ici viser à l'exhaustivité, fait apparaître l'inquiétante permanence des mêmes bêtes, signe de l'éternel retour du même Mal. La construction du recueil privilégie les répétitions en écho, retentissant bégaiement de l'Histoire.

Prédominent les *fauves* et les *grands carnassiers* aux griffes et aux dents acérées : Don Pancho, dans « Le jour des rois » est « fauve au dedans » et perd « du poil d'ours » (p. 159) ; les soldats du « Petit roi de Galice » sont « féroce ment vêtus » (p. 180) et Rostabat le Géant, dans son combat contre Roland, après avoir été grotesquement « sanglier » et « Bête brute », tombe en « ours » et meurt en « prince carnassier » (p. 200-202). Le face à face de Nuno avec ses oncles ravisseurs semble la réécriture de la fable:

Les loups sont là, pesant dans leur griffe l'agneau (p. 183)⁶.

Même rappel de la loi du plus fort dans « Eviradnus » où Mahaud demeure insouciante entre l'empereur d'Allemagne et le roi de Pologne,

Comme la biche joue entre le tigre et l'ours (p. 223).

Zéno et Joss partagent face à leur proie sur qui reposent leurs « griffes » un même « œil de tigre » (p. 247), tandis que Ladislas et Sigismond sont « le tigre et le chacal » (p. 264). Dans « L'Italie. - Ratbert », le tyran et ses soldats forment une « horde » de « loups » selon Onfroy (p. 317-318).

L'image réapparaît dans « La confiance du marquis Fabrice » pour donner à voir le monstrueux banquet-carnage:

Il semble qu'on pourrait à peine distinguer
De ces hommes les loups, les chiennes de ces femmes (p. 340).

Le chiasme dit la réversibilité de l'humanité et de l'animalité : réapparaît, comme si l'Histoire n'était qu'un palimpseste, le thème développé dans « Décadence de Rome » ; ce que confirme Fabrice en faisant de Ratbert, ce « César », un « chien, fils de la louve » (p. 351). Tout change,

⁵ « Par le bas, en effet, l'humanité touche à l'animalité qui pénètre en elle. Il est des hommes brutes qui sont véritablement des bêtes », commente Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1985, p. 197. L'auteur rappelle l'influence sur la pensée et la création hugoliennes de l'emblématique animale de Fourier et Toussenel, fondée sur la croyance en l'Universelle Analogie.

⁶ Nouvelle annulation du « sacre de la femme » où « l'agneau paissait avec les loups » (p. 56).

mais rien au fond ne change.

La griffe peut être serre : deuxième avatar majeur des *tyrans*, les *rapaces*, les *charognards* et les *oiseaux de la nuit*. Une nouvelle fois, la traversée du recueil – des siècles – révèle une accablante continuité. Tandis que « Le jour des rois » voit les « chauves-souris du noir ciel espagnol » (p. 166) s'abattre sur les bourgs, les infants du « petit roi de Galice » se retirent dans leur « aire inabordable » (p. 187), promettent de la charogne aux corbeaux et s'affirment « vautours » (p. 202). Dans « Eviradnus », Zéno partage avec « l'orfraie » les secrets des oubliettes du château de Corbus (p. 252) - cette même orfraie qui est la compagne des rois morts dans « Zim-Zizimi » (p. 281). Le règne de « Sultan Mourad » assure la prospérité du vautour au « bec fauve » comme celle des loups (p. 288), et le prédateur de son peuple est « baisé par ses proies » (p. 291). Les oiseaux de proie et les charognards s'abattent plus tard sur le château du « marquis Fabrice » en même temps que le roi d'Arles et ses hommes: « milans roux », « chouettes félines », « autour glouton », « orfraie horrible » (p. 337-338) saluent en Ratbert un empereur - « fauve empereur » reconnu par les siens et dont un des soldats est «pareil au milan» (p. 347 et 345). Parfaite continuité historique: après Charles-Quint, Philippe II, dans « La rosé de l'infante » appartient à la lignée des oiseaux sinistres :

Charles fut le vautour, Philippe est le hibou (p. 401).

La succession des monarques ne les sort pas fondamentalement du règne animal et de la loi de la prédation, transmise avec le nom, le sang et le pouvoir.

Quittant les hauteurs, les rois peuvent s'assimiler aux *animaux rampants et venimeux*, insinuant partout le mal. Le hibou Philippe II a aussi une «torpeur de couleuvre»; l'oiseau de nuit enfante, dans le sifflement de l'allitération, le reptile:

Les choses qui sortaient de son nocturne esprit
Semblaient un glissement sinistre de vipères (p. 400).

C'est comme si s'animait dans le XVI^e siècle espagnol le « serpent Asgar », dessiné sur les murs de la salle à manger du manoir de Corbus (« Eviradnus », p. 228). Entre-temps, la vipère hantait le tombeau de Ninus dans « Zim-Zizimi » (p. 283). Les images de reptile hanteront à leur tour le navire échoué de «Vingtième siècle» («Pleine mer»): « prompt comme la couleuvre », le vaisseau dont la fumée « rampait » sur l'horizon est soumis à la reptation mimée par la sinuosité des vers, étirés par l'enjambement et le rejet:

[...]; et, pour les abordages,
On voyait sur ses ponts des rouleaux de cordages
Monstrueux, qui semblaient des boas endormis (p. 483).

Les avatars du reptile au fil du recueil, tantôt symbole, tantôt réalité animale, tantôt terme comparant, tissent une unité de sens: le mal s'étire à travers les siècles et le progrès, seulement technique, du bateau à vapeur est la violence politico-religieuse poursuivie par d'autres moyens. Rien d'étonnant alors à ce que la figuration la plus saisissante du Progrès emprunte encore aux reptiliens dans la torsion de trois vers:

[...] ; le progrès solitaire,
Comme un serpent coupé, se tordait sur la terre, Sans pouvoir réunir les
tronçons de l'effort (p. 484-485).

L'image est néanmoins désormais réversible : le « serpent coupé » nie le Progrès en tant que continuité immédiatement signifiante, mais dit le Progrès perçu comme continuité discontinue.

Au plus bas dans le bestiaire accusateur des rois et de leurs serviteurs figurent les *parasites* et la *vermine*. Le réseau métaphorique couvre ici trois poèmes - « Le jour des rois », « Le petit roi de Galice », « Eviradnus » - et lie « Le cycle héroïque chrétien » à la section des «chevaliers errants»: toujours le monstrueux retour du même. La chute du « jour des rois », dans l'insurrection finale du mendiant, offre un parallèle saisissant et grotesque à la fois entre les rois sauvages et des poux:

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 (p. 170).

Le chevalier Roland défiant les infants dans « Le petit roi de Galice » reprend l'image lancée par le mendiant à la face des rois:

Combien de poux faut-il pour manger un lion? (p. 200).

Fausse récurrence en vérité : ici, rois et poux ne sont plus semblables, mais de même nature. Les tyrans sont les parasites des peuples; la voix spectrale d'Eviradnus proférera cette vérité déjà esquissée par le gueux et prolongée par le paladin :

Ô peuple, million et million de bras,
Toi, que tous ces rois-là mangent et déshonorent,
Toi, que Leurs Majestés les vermines dévorent,
Est-ce que tu n'as pas des ongles, vil troupeau,
Pour ces démangeaisons d'empereurs sur ta peau ! (p. 257-258).

Reprise, filée, développée en trois temps, l'image dégoûtante finit par semer la confusion entre comparant (la vermine) et comparé (les rois), unis en une parfaite réversibilité. Le développement paradigmatique de la même image nourrit la logique hyperbolique du texte.

Des grands fauves et des rapaces majestueux aux vermines, l'image animale joue ainsi à dégrader la comparaison épique issue de l'*Illiade*. La citation précédente le montre déjà : la métaphore homérique du « pasteur d'hommes » désignant les rois grecs en guerre est arrachée à son ordre poétique et poussée dans ses conséquences politiques: si le roi est le pâtre, le peuple n'est qu'un troupeau servile⁷. Plus généralement, là où l'épopée repose sur l'analogie entre la scène des combats et l'ordre naturel (évidence poétique de la guerre), Hugo arrache ici l'image animale à sa positivité (force et grandeur) pour en extraire le grotesque latent et la puissance satirique. « Le régiment du baron Madruce » est ainsi bâti sur la perversion des codes épiques. Installé dans l'univers symbolique, l'aigle d'Autriche célèbre l'élan des « tigres » du régiment de hallebardiers, véritable « sanglier de piques » terrifiant la « meute » ou le « chenil » des ennemis (p. 425). L'allégorie de la chasse semble tout droit issue de l'*Illiade*. Mais l'aigle des montagnes dénonce en ces images l'instrument de la tyrannie et les retourne littéralement, jouant le sens cru contre le symbole, le mauvais goût contre la noblesse du code épique – image des chiens serviles (« bassets en laisse », « l'archiduc, ce chien », p. 429 et 431) ou de l'animal mal léché (« l'empereur, cet ours », p. 431). Et si le souvenir mythologique d'un des travaux d'Hercule transparait à propos du drapeau autrichien, c'est pour sombrer dans la trivialité:

Oh ! quelle auge de porcs, quelle cuve de fange, Quelle étable inouïe,
épouvantable, étrange, Femmes, essuiez-vous avec ce drapeau-là? (p. 438).

Cette déconstruction des codes symboliques naît de la croyance hugolienne dans la responsabilité des images. Jamais neutres, elles engagent toujours un ordre socio-politique ou éthico-religieux: de là ce « jusqu'au-boutisme » de la métaphore poussée en ses ultimes conséquences pour dépasser les apparences et ouvrir la vision⁸. Celle-ci risque ici d'aboutir à l'identification du Mal humain causé par la lignée des tyrans et la servitude volontaire des peuples à un Mal fatal inscrit dans la nature et simplement assimilable à la violence animale. Tel peut être le point d'aboutissement de certaines métaphores appositives, par exemple celle-ci, issue de « La confiance du marquis Fabrice »:

Parmi les rois vautours et les princes de proie (p. 329).

7 Ce peuple-troupeau transhume à travers le recueil: « Sultan Mourad » (v. 85), « Les conseillers probes et libres » (v. 217), « La défiance d'Onfroy » (v. 276).

8 « Hugo a notamment inventé et pratiqué avec abondance la métaphore maximum, dont l'effet est de dépasser l'analogie pour aller jusqu'à une quasi-métamorphose », Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*, Paris, Gallimard, 1990, p. 257.

La seconde métaphore-apposition en opérant l'ellipse du terme support du comparant ([l'oiseau] de proie) crée un nouveau mot composé, « princes de proie », révélant et dénonçant l'essence bestiale et la nature monstrueuse des tyrans. Puissance accusatrice et visionnaire de l'image, certes, mais aussi dangers de l'analogie: la nature n'est-elle que l'universel réservoir de la négativité? Se comprend alors la nécessité de rappeler régulièrement dans le recueil les limites de l'analogie et de distinguer cruauté bestiale et férocité humaine, le Mal humain étant irréductible à la violence naturelle. Le même poème s'y attache aux vers 858-874 (p. 343-344): les conjonctions « mais » et « pourtant » dénouent ce que la vision analogique avait noué - loi de « l'impénétrable faim » chez les animaux pour de bon, vautour, orfraie, hibou et araignée, mais « stupeur de Dieu » face à « l'être intelligent, le fils d'Adam » « exterminant l'homme et riant ». Mystère d'un ordre naturel inconnu de l'homme, mais épouvante de l'Inconnu face à l'homme criminel: la cruauté animale n'échappe qu'à l'esprit humain, l'inhumanité des hommes échappe à l'entendement divin. Au pire la nature peut être contaminée par les méfaits humains à l'instar du « mont, complice et noir » du « petit roi de Galice » parmi le « rocher hydre » et le « torrent reptile » (p. 180 et 182). Mais la nature, sans constituer l'origine du Bien et sans être étrangère au Mal⁹, demeure plus souvent indifférente aux hommes, comme dans « Eviradnus »:

Que le peuple ait des jougs et que l'homme ait des rois, L'eau coule, le vent passe et murmure: Qu'importé! (p. 227).

Prolongement en écho dans « Le satyre »:

Mais qu'importé à la terre! Au chaos contiguë, Elle fait son travail d'accouchement sans fin. Elle a pour nourrisson l'universelle faim (p. 375).

Seul un sursaut de la pensée et du verbe peut dès lors dépasser cette vision: la hantise hugolienne de l'entre-dévoration cosmique est conjurée par la représentation parallèle et compensatrice d'une Nature déchiffrable, voie d'accès à l'Inconnu. Par la voie des bêtes, elle peut initier l'homme aux mystères de la Pitié et de l'Amour lorsque quelques animaux-rédempteurs surgissent pour trouer la trame étale du Mal.

La trouée des regards animaux

Du poème « Les lions » au « Crapaud », du premier cycle judéo-chrétien à « Maintenant », se manifeste ponctuellement dans le recueil une puissance de contestation et de renversement de l'ordre humain perverti, puissance latente surgie du fond de l'Inconnu, de cette nature immanente dans laquelle le satyre appelle à se replonger¹⁰. Point de basculement du recueil, ce poème du « Satyre » en constitue également la mise en abyme: y est résumée la chute de l'homme dans l'animalité sous le joug de la tyrannie, chute au bas de l'échelle des êtres:

L'homme fuit dans les trous, au fond des bois, sous terre; Et, soulevant le bloc qui ferme son rocher, Écoute s'il entend les rois là-haut marcher; Il se hérisse; l'ombre aux animaux le mêle; Il déchoit; [...] (p. 383).

C'est de cette confusion avec l'animalité que le chèvre-pieds invite l'humanité à repartir : cette annualisation est à la fois déchéance, car l'homme est l'« initiale » de la création (p. 383), le centre pensant de la Nature, et chance, car l'animal est une voie d'accès au Tout dès lors que tout est sacré. En frayant avec la bête, à partir de la plongée dans l'Immanent, l'homme peut entamer la remontée vers la lumière dans l'union réalisée de la matière, de la pensée et de l'âme. Aussi l'appel

⁹ Cette nature « terrible », dominée par la faim aveugle, est « en deçà du bien et du mal », (P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 327).

¹⁰ « Immanence libératrice » opposée à la « transcendance oppressive » des dieux (Yves Gohin, « Sur l'emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo », in *Archives des Lettres modernes*, n° 94, « Archives hugoliennes 6 », 1968, p. 19).

au mythe orphique est moins invocation du pouvoir apaisant du chant sur les bêtes féroces, qu'écoute du « chant sombre qui sort du hurlement des loups » (p. 378), attention inquiète à la voix profonde des bêtes. Comme l'animal et l'homme-chèvre, le poète est appelé à faire corps avec la nature immense, de là avec l'Infini.

Le satyre se définit lui-même comme conscience réfléchissant l'Inconnu; il est

La prunelle effarée au fond des vastes nuits ! (p. 388).

L'œil du satyre condense tous les regards de bêtes traversant le recueil, regards communiants avec le Mystère. Supérieur au commun des animaux féroces, le « puissant lion » qui épargne Daniel dans la fosse est « le grand rêveur solitaire de l'ombre » (p. 78). Le lion rêveur reconnaît le prophète songeur, deux familiers, avec le poète voyant, des profondeurs de la Création. Le lion est rejoint par l'âne de « Dieu invisible au philosophe » : à la prunelle « stupéfaite » du penseur, au vain épuisement de son regard s'oppose la sage clairvoyance de l'âne, la féconde évidence de la perception immédiate¹¹. Ce même œil de bête compense la chute du genre humain dans « La décadence de Rome » : « songeur » et « pensif », le lion d'Androclès concentre en sa prunelle « l'amour et la pitié » puisés au désert, parmi le soleil et Dieu (p. 99). Dans « Sultan Mourad », le pourceau supplicié adresse au tyran mystérieusement miséricordieux un « regard ineffable » avant de plonger définitivement la vue « dans l'immense mystère » (p. 293). L'aigle des Alpes, du « régiment du baron Madruce », est:

Le sublime témoin du soleil qui flamboie (p. 429).

Point d'aboutissement de cette série d'animaux voyants, « Le crapaud » fait rayonner les regards de la bête immonde et de l'âne éclopé. Les deux animaux se rejoignent dans une commune appréhension de l'Âme universelle au creux de l'Immanent:

Pas de monstre chétif, louche, impur, chassieux,
Qui n'ait l'immensité des astres dans les yeux (p. 452).

L'âne songeait, passif, sous le fouet, sous la trique, Dans une
profondeur où l'homme ne va pas (p. 455).

Ce regard vivant et profond des pauvres bêtes interroge la conscience humaine en l'ouvrant au mystère de l'unité et de l'équilibre universels¹². Ces présences animales ont alors une portée scandaleuse pour l'homme déstabilisé dans son orgueil et remis à sa place ; les leçons d'humanité (d'humilité) viennent d'en bas, de la bête, des rois des animaux certes, du lion, de l'aigle, mais aussi de la « lie » de l'animalité, pourceau immonde, crapaud abject, âne réputé stupide. Les six poèmes rejoignent donc le poème majeur du « Satyre » pour une série de variations en mineur autour du mythe subversif du titan analysé par Pierre Albouy. Dans ces mythes titaniques hugoliens, le faible – le laid, la bête, le grotesque – finit par avoir raison face au Fort supposé, roi, dieu ou philosophe : « La parole du titan va bouleverser cet ordre faux, détruire un monde à l'envers; elle renverse le monde renversé et fait apparaître, à sa place, le réel¹³. » La percée de ces bêtes dans l'épaisseur de l'Histoire a la force des révolutions; elle rappelle régulièrement dans le recueil la puissance de renversement contenue dans tout ordre inique.

La réalité révélée dans l'œil de la bête est d'abord la loi de la réversibilité: si même la bête immonde porte en son regard un « reflet d'infini », tout est promis au Salut. La figure animale dans le recueil dit essentiellement cela, le renversement latent du Mal saturant l'Histoire, la réversibilité de la malédiction en bénédiction. Ainsi du crapaud enfermé dans sa laideur mais investi d'une symbolique christique:

11 Sur le lien entre ce poème et « L'Âne », voir l'article de Pierre Albouy, « L'âne Patience », in *Mytho-graphies, op. cit.*, p. 289-296.

12 « Les regards du monde hugolien sont de vrais regards, d'inquiétantes présences: le spectacle de la nature, concept classique, devient spectateur », écrit Michael Riffaterre dans « La vision hallucinatoire chez Victor Hugo », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 225-226.

13 P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, op. cit., p. 234.

Peut-être le maudit se sentait-il béni (p. 452).

Le vers prend toute sa résonance à l'intérieur de la théorie de la métempsycose et de l'échelle des êtres révélée par la « bouche d'ombre » dans *Les Contemplations* : les méchants châtiés descendent les degrés de l'échelle métaphysique en s'incarnant dans la bête ou la pierre où, conscients, ils sont condamnés à la prison du mutisme. Aussi les pustules du crapaud sont-elles assimilables aux « Augustules » du Bas-Empire et aux « forfaits » de tous les césars (p. 451), la bête étant la geôle des tyrans punis¹⁴. Épargner le crapaud, c'est laisser ouverte la promesse du rachat, assurer l'articulation du châtement et de la rédemption – fonder le mythe du Progrès sur la croyance en la possible expiation, vaincre le pessimisme, sauver la pensée de l'angoisse du définitif. Un des fils du Progrès courant à travers *La Légende des siècles* est donc l'universalisation du respect des bêtes, projection dans l'Histoire de l'impératif du Satyre, « songez en voyant l'animal » (p. 378) : le Cid, Roland, Eviradnus sont identifiés comme chevaliers du Bien par leur préoccupation pour leur cheval (« Bivar », « Le petit roi de Galice », « Eviradnus ») ; Sultan Mourad est sauvé par sa pitié pour le porc agonisant comme le moi-enfant du conteur du « Crapaud » entend l'impératif « Sois bon ! » (p. 456). La prophétie finale de « Plein ciel » peut alors annoncer la fin de la boucherie et de l'étable (p. 505) - fin d'une tyrannie humaine menaçant l'avenir des âmes¹⁵.

La promesse fondamentale du rachat est inscrite au seuil du recueil dans « Puissance égale bonté », une nouvelle fois grâce au tournoiement des figures animales : si le diable Iblis condense la création divine en une contre-création satanique – la sauterelle –, Dieu dilate les formes de l'araignée pour en faire le soleil, résorbant le Mal dans la lumière divine. D'autres signes de la réversibilité sont disséminés dans le recueil au fil des références aux bêtes. Le « porc Vitellius » et la truie « romaine » d'« Au lion d'Androclès » (p. 97-98) n'expient-ils pas implicitement leurs crimes dans le martyre du pourceau de « Sultan Mourad » ? Dans « Eviradnus », « l'affreux duc Lupus » s'oppose au chevalier errant qui « a l'air d'un loup qui serait bon » (p. 212-213) ; à « Hugo Tête-d'Aigle » répond encore le vieil Eviradnus en « aigle barbu » (p. 214-215) selon le savoureux jeu de l'inversion-compensation ; le chevalier-lion triomphe *in fine* du vautour, du caïman, du dogue, du tigre et du chacal, c'est à dire des tyrans. Dans l'Italie de Ratbert, c'est le « dogue » Onfroy qui défie les « loups » tyranniques et rejoint l'ordre des chevaliers-lions (p. 316-317 et 320). Référent universel, réservoir d'images et de symboles ouverts à la permutation, le bestiaire figure tour à tour l'emprise du Mal dans l'Histoire et la promesse du Salut. Les variations sémantiques de l'adjectif « fauve » au fil du recueil, en fonction de son inscription contextuelle, font ainsi pencher l'animalité tantôt du côté de la sauvagerie, tantôt du côté du mystère¹⁶. L'arbitraire du signe est dépassé par la confiance dans la réversibilité salutaire du mot.

L'épopée de l'humilité

Cette réversibilité dans la représentation des bêtes, cette plasticité des images, des personnages et des mots, font du référent animal un langage familier et universel, apte à dire le Progrès, ses piétinements et ses avancées souterraines. Comme le remarque Claude Millet dans sa Présentation, « Première série, *La Légende des siècles* de 1859 calcule l'x du progrès à partir d'opérations sur des séries de personnages et sur des séries d'histoires *presque* semblables¹⁷ [...] ». Aigles, lions, ânes et pauvres bêtes immondes : la réapparition sériée des animaux, semblables et différents, déroule dans la trame du recueil le fil mouvant et ténu du Progrès.

14 « La théorie de la métempsycose dans l'échelle des êtres a eu pour revers de transformer la totalité des apparences en baigne spirituel [...]. Partout, dans le cloporte et dans le mulot, dans l'arbre et dans la roche, dans la hache et dans le verrou, des âmes prisonnières expient leurs fautes », commente Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, 1997, p. 141.

15 Hugo rejoint notamment Michelet : voir « Digression. Instinct des animaux. Réclamation pour eux », dans *Le Peuple*, Paris, Flammarion, 1974, p. 175-182.

16 Par exemple, Ratbert est le « fauve empereur » (p. 347) tandis que « fauve » le crapaud « cherchait la nuit » (p. 453). Voir M. Riffaterre, « La poétisation du mot chez Victor Hugo », in *Essais de stylistique structurale, op. cit.*, p. 205-206.

17 Claude Millet, « Présentation » de *La Légende des siècles. Les Petites Épopées*, Paris, Le Livre de Poche classique, 2000, p. 18.

La *série des aigles* est l'objet d'un travail sur le symbole, instrument d'aliénation ou de libération des peuples. Dans une première suite couvrant les premiers cycles (II, III, IV, 2; IV, 3; IV, 4; V, 2; VI, 1), l'oiseau majestueux est le symbole privilégié d'un ordre ancien fondé sur l'élan et la liberté, la quête de l'idéal et l'envol spirituel. Dans le jeu de compensation entre images animales, l'aigle s'oppose ici aux vautours, aux charognards et aux oiseaux nocturnes. Si ces derniers hantaient un devenir historique catastrophique, l'aigle est le rappel d'une grandeur oubliée mais appelée à être de nouveau fondée: il est le héraut d'un passé perdu au milieu de la déchéance, figuration d'une mémoire salutaire. Dès « Décadence de Rome », le mouvement de chute est résumé par l'inversion du vol en reptation, de la hauteur en bassesse venimeuse :

Où l'aigle avait plané, rampait le scorpion (p. 95).

Dans « Le mariage de Roland », « Aymerillot », « Bivar » et « Eviradnus », l'aigle est l'attribut des héros d'un autre âge, maintenant « en réserve du positif dans le temps de la déchéance¹⁸ ». Aussi Olivier est-il « aigle aux yeux de colombe », perfection héroïque accomplie (p. 133), tandis que le Cid attirait vers lui le vol des aigles (p. 153). Inversion brutale de cette reconnaissance mutuelle de l'aigle et du héros, effacement brutal de la promesse des héros chrétiens et des « chevaliers errants », dans « Zim-Zizimi » le tyran provoque l'envol de l'oiseau:

L'aigle en l'apercevant crie et fuit dans les roches (p. 268).

Commence alors le travail poétique sur ce symbole épique que s'est accaparé et qu'a dégradé le pouvoir tyrannique: il faut tuer l'aigle au féminin, cette aigle héraldique imposant le régime de la violence, pour faire renaître l'aigle de la liberté. Dans « La confiance du marquis Fabrice », « l'aigle romaine » a engendré les prédateurs et les charognards s'abattant sur le château pour parachever le carnage (p. 338); mais c'est « avec des ailes d'aigle » que s'envole la tête vénérable de Fabrice, le prodige rendant *in extremis* au vieillard l'attribut épique des vieux héros (p. 354). La dé-symbolisation de l'aigle se poursuit dans « Le satyre »: entre les vers 147 et 267, l'aigle impériale, unissant Jupiter aux deux Napoléon *via* l'empereur d'Allemagne sort de la sphère symbolique et tyrannique pour renaître au masculin en animal, rendu à la Nature par le chant du satyre. Ainsi ressourcée et purifiée, l'image épique peut reprendre son envol au vers 703:

Des aigles tournoyaient dans sa bouche géante (p. 391).

Ce travail de dé-symbolisation s'achève dans « Le régiment du baron Madruce » où la prosopopée de l'Aigle monstrueuse « à deux têtes » (p. 423) s'évanouit dans le vertige de l'oiseau pour laisser place à l'« aigle pour de bon » (p. 436), animal alpestre devenu à nouveau symbole de la résistance et de la liberté. Les montagnes incorruptibles sont le conservatoire du courage des peuples : là peut renaître l'héroïsme des chevaliers d'avant. Ultime avatar d'une même figure animale, dernière re-symbolisation: dans « Plein ciel », l'aigle est le comparant de l'aéroscape prenant son essor bien au-dessus du bateau à vapeur échoué semblable à un scarabée (p. 495) – inversion de l'image catastrophique qui ouvrait « Décadence de Rome » – avant la prophétie finale de « la communion des aigles » (p. 509), universelle communion dans la liberté.

Les avatars de l'aigle, déchiré entre des représentations symboliques incompatibles, dit au fil des poèmes une Histoire où la corruption des symboles et l'aliénation des peuples s'annulent dans un passage par la grande nature: dans l'imaginaire du recueil, l'animal corrompu par les représentations humaines doit redevenir lui-même pour inverser sa charge symbolique. Le bestiaire ne saurait donc figer ses animaux en signes définitifs. Il doit au contraire faire tourner leur statut - tour à tour comparants et emblèmes, symboles et allégories, personnages parlants ou muets, animaux « pour de bon », nouveaux symboles, étrangeté et familiarité toujours mêlées.

Cette mobilité du signe inscrivant en creux dans chaque poème le *travail* de l'Histoire anime la

18 Cl. Millet, *La Légende des siècles*, Paris, PUF, 1995, p. 84.

série des lions orientée cette fois par l'humanisation progressive du Bien. Entre « Les lions » et « Au lion d'Androclès », la même histoire de noble bonté animale dit aussi, dans une fausse répétition, la démocratisation des forces opposées à la tyrannie : le ministre Daniel d'abord, un simple esclave ensuite. Au mythe merveilleux succède le régime de la proximité et de la familiarité, autorisant le poète à tutoyer le lion romain comme il tutoiera l'aigle des Alpes. Le même processus de rapprochement et de démystification se retrouve ensuite entre les chevaliers-lions et les avatars ultimes de l'image léonine dans le recueil. Le lion est d'abord l'attribut épique des héros, redoublant l'aigle dans son statut de comparant privilégié ; il instaure une continuité entre les poèmes du « Cycle héroïque chrétien », des « Chevaliers errants », des « trônes d'Orient » et ceux de « L'Italie. - Ratbert » (IV, 2; IV, 3; V, 1; VI, 2; VII, 2; VII, 3). Certes, l'animal n'a plus à remplacer l'homme, les opposants aux tyrans sont bien humains, seulement dotés des symboles physiques et moraux attribués aux lions. Mais les avatars de ces chevaliers-lions dessinent une courbe où se lisent bientôt l'échec et le dépassement de l'épique. Si « 1453 » fait culminer l'image du héros dans la référence à Amadis de Gaule flanqué de son lion divin, les poèmes suivants disent l'impuissance du courage et de la noblesse d'âme face à Ratbert. La parole du fier lion Onfroy est vaine ; la loyauté de Fabrice est aveuglement, comme si « la tête de lion qu'il avait dans le dos » (p. 324) n'était plus que le signe désuet d'un monde chevaleresque dépassé. Il faut donc remotiver l'image du lion, refonder le signe en l'appliquant aux héros de notre temps. Le travail de démocratisation du Bien à travers les avatars des lions reprend après la révolution du « satyre » : les nouveaux lions sont d'abord les marins portugais de « La rosé de l'infante » (p. 402) ; puis, dans « Le régiment du baron Madruce », le peuple des montagnes a appris

[...] que le lion
Superbe, pour crinière a la rébellion (p. 434).

Point d'aboutissement, « Maintenant », dans « Paroles dans l'épreuve » où les pères sont les ultimes avatars de ces lions traversant l'Histoire:

Nous sommes les petits de ces grands lions-là (p. 473).

Des grands lions de l'Ancien Testament à « nous », de l'animal mythique au proche symbole du peuple libre, le Progrès *lisible* dans la série des lions est celui de l'humanité et de la démocratie. Facétie et efficacité du signe: le roi des animaux dit le combat légendaire contre la tyrannie des rois humains et la fondation en marche de la république universelle¹⁹.

Cette avancée dans la familiarité s'écrit aussi dans la série des *pauvres bêtes* et des *ânes*. Le parallèle établi entre « Sultan Mourad » et « Le crapaud » ne doit pas masquer le progrès accompli : la découverte de la pitié n'est plus le fait d'un lointain sultan mais d'un moi-enfant, *je* autobiographique réversible en *nous* de l'humanité, progressive universalisation du Bien. Avec le porc fétide et le crapaud martyr, la *Légende* revivifie le bestiaire grâce à ces animaux dénués, contrairement à l'aigle et au lion, de passé symbolique, privés aussi, contrairement à l'animal de la fable, de la parole: l'anthropomorphisme et la symbolisation cèdent devant l'animalité représentée sur le mode réaliste, préservée dans son épaisseur corporelle et dans son mystère. Le monde merveilleux du mythe ou de la fable cède la place à l'événement naturel : l'anecdote et la chose vue ancrent la parabole dans le réel. L'épopée accueille les bêtes immondes et grotesques au même titre que les nobles figures animales, inversant la loi de l'éloignement et de l'agrandissement épiques au profit du vulgairement commun. Inversion apparente seulement: ces bêtes communes sont élevées au sublime par la grâce de leur regard dans la fatalité de leur laideur et l'accablement de leurs souffrances:

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère,
Doux, regardait la grande auréole solaire (p. 452).

L'animal, le petit, le laid ont donc pleinement droit de cité dans l'épopée, dont le registre

19 Sur la symbolique du lion chez Hugo, voir P. Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo, op. cit.*, p. 171-172.

émotionnel se trouve bouleversé : à l'admiration lointaine et tremblante devant la force belliqueuse, au son de la fanfare, succèdent la participation affective et les larmes face au spectacle de la bonté et de la solidarité des faibles. C'est à ce même éloge de la pitié sublime et à cette même éthique du sentiment qu'aboutit la déambulation à travers le recueil de l'âne. Parti de la première section (« Dieu invisible au philosophe »), réapparaissant dans « Mahomet » en symbole d'« entêtement » et d'« ignorance » (p. 110), sages attributs du Prophète, l'âne pointe fort modestement les oreilles dans « Le cèdre », « Le jour des rois » et « Le petit roi de Galice », simple notation pittoresque. Vieux et battu, « éclopé, maigre et sourd », « harassé, boiteux et lamentable » (p. 455), il surgit dans « Le crapaud » pour faire triompher la sagesse du cœur dans le présent de « Maintenant » et inscrire dans l'Histoire la loi suprême de la bonté. Avec l'âne méprisé, grotesque, ignorant, mais communiant intuitivement avec la vérité, l'épopée s'ouvre aux vertus de la naïveté et de l'immédiateté, seules capables de refonder et de ressouder l'humanité dans l'unité de la compassion. Une dernière fois, c'est la bête qui fait la leçon aux hommes, accusant une histoire humaine hantée par la coupure et la dispersion, ouvrant une autre histoire, celle de l'union dans la vérité des cœurs et la fraternité universelle.

Le langage familier des bêtes a sorti l'Histoire du chaos de la répétition pour faire advenir son sens. Angoisse vaincue? Pèse encore la conscience de l'obscur fatalité des choses, lisible dans les intermittences de l'araignée au fil du recueil. Résorbée en soleil par la puissance de la Bonté (I, 3) mais toujours pendue au plafond de la salle à manger de Corbus (V, 2, p. 230), imitée et soumise par l'invention humaine de l'aéroscaphe (XIV, 2, p. 494), l'araignée et sa toile rappellent dans « La trompette du jugement » (p. 520) le travail de Satan²⁰ – Fatalité obscure du mal et de la matière en lutte contre l'esprit et la Liberté. Comme si après le dépassement de l'emblème par l'animal réel, l'effacement ou le dépassement du symbole, ressurgissait l'ombre « formidable » de l'allégorie.

OLIVIERBARA

20 Voir « Arachnè-Anankè », dans Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Paris, Armand Colin, 1972 [1943].