

Delphine Van de Sype

Image et angoisse dans "Le Hibou" (*Dieu, L'Océan d'en haut, II*) 1856

« La poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques, elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes » a dit Jakobson^[1]. Or le renouvellement du discours suppose un nouveau rapport au monde ; c'est ce que permet l'image, comme le dit la *Poétique* d'Aristote : « La plus grande chose de loin est l'usage de la métaphore ; cela seul ne peut être enseigné : c'est le don du génie ; car bien user de la métaphore, c'est voir le semblable^[2] ». On voit bien le lien entre une poétique des métaphores et une vision du monde. Je désire pour ma part explorer les pouvoirs de l'image hugolienne, c'est-à-dire voir comment elle permet un approfondissement et un dépassement de l'énoncé strictement discursif, une « réévaluation totale du discours ». J'entendrai ici « image » au sens d'image stylistique, « expression linguistique d'une analogie^[3] » : figure rhétorique consistant à rapprocher deux réalités différentes, généralement une abstraite et une concrète, par le biais d'un connecteur (comparaison) ou sans outil logique (métaphore explicite ou implicite, selon la présence ou non du comparé). J'élargis en une occasion à la métaphore filée, qui ne me mènera pas loin de l'allégorie, mais ne parlerai ni de symbole, ni de mythe. Je ferai au début quelques incursions du côté de l'image descriptive, comme figuration, représentation concrète et mentale à la fois.

Les métaphores sont abondantes dans l'œuvre de Hugo, on le sait, mais dans quelle mesure elles portent le texte vers un indicible, c'est ce que l'on peut étudier en s'appuyant sur un poème en particulier. La deuxième section de *Solitudines Coeli*, traditionnellement intitulée « Le Hibou », peut sembler intéressante à plus d'un titre. Sur le plan quantitatif, les images y abondent comme dans la plupart des textes spéculatifs et/ou visionnaires, alors qu'elles se raréfient à vue d'œil dans les passages argumentatifs, narratifs ou descriptifs. L'image a bien pour fonction de rendre sensible l'invisible ; le donné la concerne peu.

Le poème du « Hibou » paraît, à première vue, focalisé sur l'expression du doute et de l'angoisse existentiels. Si le Hibou postule l'existence d'un Dieu, il est douteux, interrogatif, ou acculé à l'affirmation par un trop-plein de désespoir nihiliste. A plus forte raison paraîtra éloignée de lui toute conception globale, synthétique du monde^[4]. Et pourtant, l'étude des images présentes dans son long monologue tourmenté révèle non seulement leur faculté à intensifier l'expression de l'angoisse (on s'y attendait), mais surtout leur propension à esquisser une théologie sous-jacente au discours ; théologie par métaphores, certes, mais qui n'en est pas moins cohérente et pertinente.

L'image est polyvalente par nature ; comme le dieu Janus ou même comme le « symbole » originel, elle a deux faces : elle dit exactement ce qu'elle énonce^[5], mais, parce qu'elle substitue un terme à un autre, elle renvoie aussi à un univers sémantique différent, qui confère une autre résonance au texte. Instrument herméneutique pour le poète, elle est une révélation

pour le lecteur ; elle inaugure à chaque fois une petite révolution intérieure pour qui veut bien épouser le texte, s'y abandonner. S'arracher à cette union avec le texte pour produire un discours critique est douloureux et frustrant, car cette démarche impose de mettre en mots finis un indicible métaphorique profondément cohérent, « un » et « infini » à sa manière.

Pour revenir à Hugo, que mes scrupules honorent peut-être sans l'affecter, il peut sembler nécessaire de contextualiser la rédaction du « Hibou ». Au début de l'année 1854, d'un mouvement intérieur certainement relancé par les dialogues avec les Tables, Hugo jette sur le papier projets et poèmes, dont l'un qui s'avèrera être le noyau initial de *La Fin de Satan*. Parallèlement, il écrit plusieurs poèmes maritimes qui évoquent avec obsession les tempêtes, les fléaux, les naufrages, l'indifférence ou la cruauté des éléments naturels vis-à-vis des marins et de leur famille : poèmes où les spectres, le sang, l'anthropophagie, le bruit et la fureur sont jetés à profusion (on pense à *Châtiments*).

Viennent ensuite les célèbres poèmes généralement appelés « métaphysiques » du printemps 54, aux titres éloquents : « Horror », « Dolor », « Pleurs dans la nuit »... Le poète y lutte contre ses propres démons, parfois contre des voix hostiles et sarcastiques. Dans toutes ces œuvres, les images abondent, et leur intensité semble proportionnelle à l'angoisse ressentie. En 1855, au contraire, le doute paraît céder du terrain, avec le mouvement ascensionnel de *Solitudines Coeli*, des « Mages », mouvement certes grevé en sourdine par le désespoir de la « Chauve-souris », de « Ils sont toujours là » qui consiste en un catalogue de tyrans, d'une bonne partie de « Umbra ».

Mais c'est en 1856 que l'angoisse métaphysique atteint son acmé : sarcasmes des esprits du *Seuil du gouffre*, désespoir et tentation nihiliste du « Hibou » et du « Vautour », mises en gardes pessimistes et fatalistes de la Sibylle dans *La Fin de Satan*, donnent à cette période la teinte presque uniformément noire de la déliaison intérieure et de la dérélition spirituelle.

Voici rapidement esquissée la coulée poétique dans laquelle prend place le « Hibou » ; inséré en 1856 dans *Solitudines Coeli*, entre la « Chauve-souris » (représentant approximativement l'athéisme) et le « Corbeau » (explicitement rattaché au mazdéisme), le « Hibou » représenterait le scepticisme. L'essentiel de son propos est en fait empreint d'un désespoir à peine nuancé et d'une angoisse ontologique paralysante que les blocs d'alexandrins à rimes suivies rendent plus pesante encore.

Malgré le caractère uniformément sombre du discours du Hibou, après une rapide étude des images de l'angoisse, je tenterai de montrer le pouvoir que recèle la métaphore pour dire la résolution de l'angoisse, ainsi que pour dessiner une vision globale du monde, une conception unifiée permettant de dépasser la dialectique sans fin de l'angoisse et de sa résolution.

*

Avec le Hibou, *Solitudines Coeli* entre dans une phase de remise en question, qui balaie toutes les certitudes : les tournures négatives, abondantes, traduisent l'intensité de cette déstabilisation du sujet, qui ne peut se raccrocher à aucune de ses valeurs antérieures. La rafale de questions (quatre-vingt-dix en tout) qui nourrissent et structurent le texte montre à quel point est douloureuse et problématique cette traversée des ténèbres où s'opère un désapprentissage et une mise à nu du sujet sous les souffles de l'inconnu, qui oscille sans garde-fou d'un extrême à l'autre : la figure rhétorique de l'antithèse, omniprésente, traduit la tendance des représentations qu'il se fait du monde à se polariser selon une ligne dichotomique qui traverse le réel ; elle dessine une fracture dans l'univers visible, qui se dit et se lit en termes de doute pour le Hibou.

Toutefois, par leur pouvoir de figuration, les images sont les figures les plus à même de dessiner une topographie intérieure de l'angoisse. Quoique nous soyons ici à la limite de la définition stricte de l'image poétique, les évocations sensibles et cénesthésiques reflètent l'envahissement du sujet par des manifestations de l'invisible. L'atmosphère sonore, lugubre, les apparitions larvaires qui hantent l'espace, les sollicitations tactiles de l'ombre, les

sensations d'effleurements avec le vent, les souffles, dessinent une image du corps réduit à une enveloppe ténue à laquelle le locuteur ne peut plus se fier. Les sens apparaissent comme des lucarnes ouvertes par l'inconnu sur l'inconnu. Jacques Neefs développe l'idée que l'image relève d'une connaissance pré-conceptuelle^[6]. Le corps fonctionne selon la même modalité : par lui s'échangent des informations indicibles, que la figure globale de la métonymie peut transcrire. Si le locuteur ne peut dire son effroi, ses cheveux hérissés, son œil fixe terrorisé par les formes blanches, son oreille contrainte d'enregistrer les remuements de l'ombre, l'expriment de biais, par une sorte de grand déplacement métaphorique.

Par ailleurs, les passages les plus sombres du monologue sont alimentés par un réseau de métaphores dysphoriques, renvoyant à des mutilations physiques et psychiques comme l'étouffement, la cécité, la surdité, l'atrophie des membres, le crétinisme. Le texte fourmille aussi de métaphores renvoyant à l'emprisonnement, avec des comparants comme « bloc – cloison – mur », avec l'image du cabanon, connotant, elle, un univers d'incarcération aliénante où la folie est conjointe à l'enfermement. Le caractère hostile de ce milieu est manifeste avec l'occurrence du « profond labyrinthe^[7] » (p.419), qui ajoute à un espace léthifère le motif du Minotaure, gardien aux aguets et monstre cannibale^[8]. Enfin, cette sensation d'enfermement peut se transformer en angoisse de l'étouffement, réactivant l'étymon « angustia » :

J'étouffais dans le vide. (p. 420)

Les citations abondent, mais si connues que je ne les développerai pas. Cette isotopie, soumise à la fois à la répétition sémantique et à la variation métaphorique, obsède le lecteur ; les images enserrant le texte, le corsètent, et la répétition métaphorique traduit la prison métaphysique dans laquelle le Hibou tourne en rond.

Ces images de mutilation ont cette particularité d'être polyvalentes ; elles déterminent autant l'homme que le voyant, autant le visible que l'invisible. Ainsi, on voit le pouvoir de l'image, qui est de cohésion et de correspondances : tout est soumis à la même loi de mutilation : le regard déformé^[9] engendre des formes malformées. Sans aucun doute, pour Hugo, la pensée crée les formes : visuelles et stylistiques.

Ce vaste réseau métaphorique peut se prêter à plusieurs niveaux d'interprétation. Concrètement, les images carcérales dessinent une scène d'un noir absolu ; un handicapé dans un espace piranésien, froid, sombre et fermé, postule sans y croire, un géôlier au mieux idiot, au pire absent. Sur le plan psychique, les métaphores peuvent être lues comme des références aux barrières mentales que le Hibou ne réussit pas à dépasser. Enfin, prolongeant l'analyse dans une direction plus métaphysique, on peut penser qu'avec les images carcérales, le Hibou retrouve une conception platonicienne : il ne parviendrait pas à se défaire d'une vision duelle du monde, dont rend aussi compte le jeu des connecteurs logiques adversatifs : « Pourtant » (trois occurrences) – « mais » (deux occurrences) – « cependant ». Ceux-ci structurent le monologue et en font basculer le locuteur d'une perception sombre et désespérée, à une projection plus euphorique, et vice-versa ; les métaphores exprimant alors cet hiatus entre réel et aspiration. Dualisme et platonisme se rejoindraient donc dans la conception du corps comme prison, correspondant microcosmique du monde-prison pour l'âme^[10].

L'idée d'un espace hostile se rencontre sous une autre forme avec le motif du miroir comme métaphore d'une limite infranchissable. Dans le « Hibou », Humanité et Nature se regardent ainsi dans un face à face infécond, où le chiasme vient structurer syntaxiquement les métaphores du repli :

*Ces deux tragiques voix, Nature, Humanité,
Se font écho, chacune en son extrémité;
La tristesse de l'un sur l'autre se replie;
La pâle angoisse humaine a la mélancolie
Du plaintif univers pour explication ;*

Et les gémissements de la création

Sont pleins de la misère insondable de l'homme. (p. 424)

Le sémantisme des groupes verbaux « se font écho », « se replie » suggère cette réflexivité. Et l'antéposition du complément « sur l'autre » crée une structure parallèle « de l'un sur l'autre » qui accentue aussi ce trait. Dans les vers suivants, la postposition du groupe « pour explication » conjoint et oppose « angoisse humaine » et « plaint[es] de l'univers ». Mais surtout, ces quatre derniers vers sont construits selon une structure chiasmatique qui lie inextricablement humanité et création. L'impossibilité aporétique de briser le miroir traduit exemplairement la paralysie physico-psychique qui s'empare du Hibou et lui ôte toute maîtrise sur lui-même^[11].

Nous avons vu avec les images carcérales que la récurrence métaphorique crée une tension qui s'installe dans la durée de lecture du poème et va croissant. Le rythme personnel du lecteur, induit par le rythme poétique propre au texte^[12] entre en résonance avec l'isotopie panique que dessinent ces images obsessionnellement répétées. Procédé radicalement opposé, la métaphore insolite véhicule une forte charge émotive du fait même de son caractère inattendu et inexplicable :

On a peur quand on voit, vague, à fleur d'horizon,

Montrant, dans l'étendue au crépuscule ouverte,

Son dos mystérieux d'or et de nacre verte,

Ramper le scarabée effroyable du soir. (p. 423)

On peut risquer l'expression d'"hapax métaphorique", dans la mesure où l'image est rarissime, voire unique dans cette acception^[13]. Les quatre vers rendent l'angoisse immédiatement perceptible grâce à plusieurs effets de décalage. Le premier est dû à la métaphore spatiale « à fleur d'horizon » introduisant un champ sémantique végétal confirmé par l'adjectif qualificatif « ouverte » et les couleurs « or », « nacre verte » : l'isotopie végétale contraste avec l'image animale du scarabée. Un autre effet d'attente puis de décalage est causé par la suspension syntaxique qui rejette, après diverses appositions, le sujet de la proposition infinitive à l'extrême fin de la phrase. Or l'élément postposé « le scarabée effroyable du soir » s'oppose à ce qui précède, à la fois par son caractère microcosmique et par la nature concrète et précise de l'évocation. L'effet de surprise est donc important, et penche du côté de l'angoisse avec l'horizontalité fermée que connotent plusieurs termes : « au bas des cieux – épand[re] – horizon – étendue – dos – ramper ». Ce ciel bas rompt avec l'agrandissement que l'image fait subir au scarabée, par la double détermination (« effroyable », adjectif qualificatif et « du soir », complément du nom) : l'insecte acquiert une dimension cosmique qui n'est pas sans rappeler la mythologie égyptienne, avec Khépri. Or on sait combien, pour Hugo, cette tradition est synonyme d'obscurité et d'occultation^[14].

En conclusion, on note que des effets de décalage en apparence mineurs se conjuguent dans une seule métaphore pour introduire une déhiscence au cœur du réel ; la métaphore insolite se charge d'étrangeté par sa rareté même. Comme le dit Paul Ricœur : « L'expression vive est ce qui dit l'existence vive^[15] » : la métaphore vive est nouvelle, révélatrice. Ici, l'image du scarabée fissure le bloc de l'ombre et laisse entrevoir des forces encore plus angoissantes car animales, instinctives, et tout à la fois cosmiques, voire mythiques.

*

Nous venons de voir que, selon diverses modalités, les images démultiplient les manifestations du doute et de l'angoisse, les dramatisent en leur conférant une nature plus visuelle, plus représentable ; les comparaisons et les métaphores se pressent aussi dans le discours lorsqu'il s'agit pour le Hibou d'énoncer son désir d'une manifestation du divin ou sa confiance dans l'existence d'un Dieu bon. Le versant euphorique du texte nous apprend donc quels sont les pouvoirs de l'image pour dire la résolution de l'angoisse.

Pour clarifier l'exposé, on peut distinguer :

- les images analogiques,
- les images anthropomorphiques,
- les images non-anthropomorphiques

Vers le milieu du monologue, juste après le moment où le Hibou sombre dans le nihilisme le plus noir, envisageant sous forme interrogative, Dieu comme « le vide où tout s'achève », comme

L'éclat de rire vague et sinistre du rêve,

le discours bascule avec l'adverbe adversatif "cependant" dans l'affirmation de l'existence de Dieu. L'énoncé thétique trouve sa force dans l'anaphore de structures déontiques : « il faut bien que...; on peut... on doit... il n'est pas possible que » (pp. 427-428). L'enjeu étant d'évaluer le pouvoir de l'image dans la résolution de l'angoisse, nous ne nous attarderons pas sur l'argumentation du Hibou en tant que telle, mais soulignons seulement que dans ces quelques vers on peut distinguer quatre arguments :

- 1) il y a quelque chose, donc il y a quelqu'un.
- 2) l'univers est ordonné, donc il y a un créateur
- 3) l'univers n'est pas ordonné, mais il doit y avoir un créateur
- 4) un argument implicite : il est impossible que le fini conçoive un infini qui n'existe pas.

Les métaphores interviennent essentiellement au niveau du deuxième argument - l'univers est ordonné, donc il y a un créateur-, où elles ont pour fonction d'étayer un raisonnement inductif, qui remonte la chaîne de l'observation particulière à l'hypothèse générale. Le Hibou s'appuie en effet sur la prégnance du visible pour conclure à la nécessaire existence de l'invisible.

Cependant il faut bien un axe à ce qu'on voit ;

Et, quelque chose étant, il faut que quelqu'un soit.

Haine ou sagesse, joie ou deuil , paix ou colère,

Il faut la clef de voûte et la pierre angulaire ;

Il faut le point d'appui, le pivot, le milieu.

A la roue univers il faut bien un essieu.

Croyons ! croyons ! Sans voir la source, on peut conclure

De l'œuvre à l'ouvrier, et de la chevelure

A la tête, et du cercle au centre d'où tout part,

Et du parfum partout à la fleur quelque part. (p. 427)

Le locuteur tire prétexte d'une parfaite analogie pour se rassurer quant à l'inconnu. On note d'emblée que la plupart des métaphores employées sont gémellées :

- la roue et l'essieu,
- l'œuvre et l'ouvrier
- la chevelure et la tête
- le parfum et la fleur

Le premier terme correspond à la création visible, et le second au créateur invisible, selon la formule traditionnelle de l'analogie : A est à B ce que A' est à B'. Ainsi, l'univers étant semblable à une roue, il doit nécessairement exister un créateur assurant le rôle de l'essieu. Ces images fondées sur la force démonstrative du réel ressortissent aux preuves physico-théologiques de la tradition philosophique^[6].

Cependant, malgré son évidente valeur argumentative, le régime analogique de l'image séduit plus qu'il ne convainc, les présumés échappant eux-mêmes à la démonstration. Plusieurs prémisses sont en effet sujettes à caution. Est par exemple invérifiable le caractère ordonné de l'univers, suggéré par le lexique et par la métaphore filée du bâtiment. Si la tradition l'a représenté pendant des siècles comme des sphères concentriques, le phénomène inexplicable des comètes et des étoiles filantes semble bien nier cette horlogerie. En outre, les termes sont essentiellement mélioratifs, particulièrement « parfum », « fleur », « chevelure » et « statue » connotant la perfection de la beauté féminine. Le Hibou veut donc croire la beauté et

l'harmonie possibles, mais il suffit que son regard se ternisse pour que l'univers lui apparaisse comme « un monde vain et croulant », « un amas crépusculaire ».

Finalement, le réel est surinterprété par le locuteur ; l'orientation psychique du Hibou veut informer le réel, mais finit par le déformer ; si l'image analogique exerce une forte attraction sur le locuteur, ce dernier sait bien qu'au fond, aucune formule assertive, et encore moins déontique, ne peut se prononcer sur un Dieu réellement « absconditus » dans cette section. La suite du texte le montre cruellement :

Je me répète, ô songeur, tout cela ;

Mais c'est au doute affreux que toujours je retombe, [...] (p. 428)

En définitive, malgré leur limite logique, les analogies sont remarquables par le coup de force qu'elles inscrivent au cœur de la profession de foi du Hibou : le pari que celui-ci formule, moins rationnel et moins intéressé que celui de Pascal, véhicule davantage de puissance affective. Ce que le Hibou met dans la balance, avec la répétition de l'injonction « croyons », c'est, entre autres, sa foi dans un univers qui ne laisse pas fonctionner ensemble, dans l'ordre du microcosme, roue et essieu, sans ordonner, à un niveau macrocosmique, la création autour d'un créateur. A travers « Le Hibou », Hugo énonce sa confiance dans l'image, véritable clé pour comprendre le chiffre de l'univers.

Parmi les analogies à valeur argumentative évoquées à l'instant, deux étaient de nature à donner du divin une représentation anthropomorphique : « l'ouvrier » et la « tête ». Dans l'ensemble du discours, on ne trouve pas moins d'une dizaine de métaphores faisant de Dieu tour à tour :

-un « maître » - un « aïeul » – un « père »

-un « semeur »

-un « auteur »

-un « éclaireur »

-un jardinier

-un sculpteur

-ou de façon plus simple mais plus fréquente : un « visage », parfois réduit à un « front ».

Cette propension hugolienne à donner du divin une figure humaine est connue depuis toujours, et tel critique a pu dresser la liste des emplois de Dieu chez Hugo^[17]. Mon propos n'est pas là, bien sûr, mais dans l'élucidation du sens à donner à ces métaphores. J.-P. Jossua a mis en évidence le principe de correction réciproque qui associe un élément anthropomorphique et un élément transcendant^[18]. Cette correction du fini par l'infini (et de l'infini par le fini) mêle inextricablement humanité et divinité de Dieu, le rendant à la fois proche et lointain, manifesté et radicalement autre. L'image anthropomorphique permet, en profondeur, de donner forme au désir viscéral de transcendance personnelle qu'éprouve le Hibou. Elle figure métaphoriquement le Moi de l'infini,

Cet infini conscient que nous appelons Dieu.

L'image densifie la soif d'une altérité bienveillante ; elle en exprime toute la force de création ; l'appel d'air causé par le vide métaphysique postule une représentation essentielle, et tout se passe comme si l'homme était la mesure de toute chose. L'image apparaît ici comme une concrétion des besoins existentiels du locuteur.

Concurremment aux métaphores humaines du divin, on trouve des images non-anthropomorphiques. Certaines sont porteuses d'un sème statique, comme la pierre (« clef de voûte », « pierre angulaire » p. 427) ou

La grande forme obscure en l'abîme accroupie (p. 419)

que devine le Hibou. Un ouvrage consacré au symbolisme des églises romanes rapproche ces formes du motif mythique de l'atlante, pierre angulaire et atlante exprimant la concentration, la densité et la stabilité du principe divin^[19]. D'autres images se regroupent autour de l'idée de

germination : le « grain », la « fleur », ou de substance vitale : le « sel dans l'eau », le « vin dans l'outre ». Elles mettent l'accent sur les potentialités inhérentes au divin, sur sa force germinative. D'autres métaphores, ensuite, comportent un sème de giration : l'« axe », la clé, l'« essieu », le « pivot » peuvent tourner sur eux-mêmes et induire un deuxième mouvement circulaire ou linéaire (l'essieu permet à la roue d'avancer). On peut comprendre ce groupement d'images comme renvoyant à un Dieu centre et moteur du monde, qui met en branle les roues cosmiques.

Ces métaphores, nombreuses, peu développées et en complet décalage avec l'horizon d'attente du lecteur, en acquièrent une puissance d'autant plus suggestive ; porteuses d'une sorte d'audace théologique, elles dialoguent entre elles, créant ainsi une profonde cohésion textuelle.

D'autres images non-anthropomorphiques apportent elles aussi une résolution métaphorique à l'angoisse existentielle du locuteur. Le lecteur peut en rencontrer deux dans la section du « Hibou » : la « lueur sans fond » et le « volcan », qui sont de véritables et puissantes révélations « onto-théologiques »^[20]. La première renvoie davantage à la notion d'infini ; la seconde à la dialectique manifesté / non-manifesté.

L'image de la « lueur sans fond » a la même force poético-visionnaire que dans le récit onirique de Nerval, *Aurélia*.

*Hermès, mais qui peut voir ce qu'a vu l'œil d'Hermès ?
M'a dit qu'il avait vu, du haut des grands sommets,
Au-delà du réel, au-delà du possible,
Une clarté, reflet du visage invisible ;
Elle éclairait la brume où nous nous abîmons^[21] ;
Tout le bloc frissonnant des êtres, arbres, monts,
Ailes, regards, rameaux, était penché sur elle ;
Et, jetant des éclairs soudains, surnaturelle,
Cette lueur sans fond, qu'on n'osait approcher,
Epouvantait parfois le chêne et le rocher
Même le plus terrible et le plus intrépide. (p. 424)*

Comme dans le rêve nervalien, la métaphore hugolienne tente de dire l'infinie puissance du divin. Après une référence anthropomorphique, l'image constate l'absence de source à la lumière, renvoyant à une création non-originée, à une force créatrice absolue, sans commencement temporel, sans origine spatiale, sans cause ni agent : cette lumière est nécessairement sans terme. L'absence de début et de fin suggère le caractère infini du mouvement créateur de lumière.

Quant à elle, l'image du volcan soulève davantage la question du manifesté et du non-manifesté.

*Un maître y dit-il moi ? Ciel ! Ciel ! De quel cratère
Du vieux volcan chaos, sous l'énigme englouti,
Ce monde, éruption sinistre, est-il sorti ?
Quelqu'un a-t-il soufflé sur ses torrents funèbres
Pour en faire la pierre énorme des ténèbres ?
Quelqu'un l'a-t-il vu lave avant qu'il fût granit ?
Qui donc, sur le versant monstrueux du zénith,
Figea cette coulée effrayante d'étoiles ? (p.430)*

L'éruption volcanique est un phénomène concret dont l'origine est restée mystérieuse pendant des siècles. Une interprétation tellurique et cosmologique consisterait à voir dans cette image une réécriture du mouvement qui a permis de passer du chaos originel à l'harmonie de la création : le magma chaotique est canalisé et figé dans un ordre multi-millénaire. Une lecture théologique consisterait à voir dans l'orogénèse une image du processus de la création et de la

manifestation : d'un point visible, manifesté, jaillit une matière dont on ignore tout, qui semble, comme la lumière surnaturelle, non-originée^[22]. L'intérieur et le dessous du volcan représenteraient l'inconnu, le domaine sacré duquel nul ne revient vivant : Empédocle, figure récurrente dans l'œuvre de Hugo, explore le volcan comme le poète chercheur de *Dieu* explore « l'Océan d'en haut » : deux sondeurs du non-manifesté.

Ces images, que l'on peut appeler « cosmiques » par la grande taille du comparant (lumière céleste, volcan) semblent donc avoir pour vocation de dire d'une part l'infini, et d'autre part le lien entre la création (manifestation), et le créateur (non-manifesté, mais aussi matrice des formes). Comme les analogies et les figurations anthropomorphiques, elles sont un élément majeur de la résolution de l'angoisse. Par leur nature « cosmique », en outre, elles ouvrent la voie à une vision globale du monde.

*

Le Hibou cherche à unifier ce qu'il perçoit du monde et ce qu'il conçoit d'un être extérieur à lui-même ; mais il est écartelé par une double postulation, la tentation du nihilisme et le besoin de croire en une divinité ordonnatrice et bénéfique. Le Hibou semble impuissant à dépasser la dialectique du doute et de la certitude. Le mal s'avère être l'obstacle majeur auquel il se heurte ; en rendre compte, l'expliquer et l'intégrer au caractère divin d'omniprésence, d'omnipotence, d'omniscience et de bonté afin de construire une figure unifiée et acceptable de Dieu, tout cela relève de la théodicée, et le Hibou se révèle incapable de s'arracher à la fascination de l'abîme^[23]. En revanche, là encore, les images creusent plus avant que l'énoncé. D'une part, elles expriment une vision globale du monde, elles dessinent une figure synthétique de la triade sujet / création / divin ; moi / monde / Dieu. D'autre part, elles inscrivent une dynamique salvatrice au cœur du monde et au cœur du sujet.

On trouve, dans « Le Hibou », une pléiade d'images que j'appellerai « synthétiques », dans la mesure où elles sous-tendent une conception globale du monde ; images compréhensives, elles saisissent simultanément divers aspects de ce qui nous entoure, et en révèlent par là une autre compréhension.

*Est-ce un hermaphrodite, homme et femme, ange et nuit,
Vers qui tout monte et vole et devant qui tout fuit ? (p. 419)*

*Qu'est-ce que le destin ? Qu'est-ce que la nature ?
N'est-ce qu'un même texte en deux langues traduit ?
N'est-ce qu'un rameau double ayant le même fruit ? (p. 423)*

*Un être épouvantable ou secourable, ayant
La distance du mal au bien pour envergure ?
Esprit fait monde avec l'abîme pour figure ! (p. 426)*

*[...] ce qu'on voit de plus réel, c'est vous,
Mort, tombe, obscurité des blêmes sépultures,
Cimetières, de Dieu ténébreuses cultures. (p. 427)*

*Il ne se peut, ô tombe ! ô nuit ! que la nature
Ne soit qu'une inutile et creuse couverture,
[...] et que Rien ait pour écorce Tout. (p. 428)*

*Oh ! si je trouvais Dieu ! Si je pouvais, à force
D'user ma griffe obscure à saisir cette écorce,
Déchirer l'ombre ! voir ce front et le voir nu !
Oter enfin la nuit du visage inconnu ! (p. 430).*

[...]

Mais, spectre, arrache donc ce masque ! cria-t-il. (p. 431)

Les couples homme / femme, sépultures / cultures, écorce / aubier de l'arbre, masque / visage se caractérisent par la coïncidence des contraires qui s'opère au cœur de l'image. Ainsi, le rideau, obstacle à la vision, est valorisé s'il dissimule quelque chose de positif. De même, le masque du spectre perd son caractère angoissant en laissant deviner un visage, un front. Ou encore, la mort devient source d'espoir quand elle est intégrée à un processus d'horticulture divine.

On voit donc que les polarités antinomiques se résolvent dans une unité supérieure. Un même objet comprend deux versants qui se complètent harmonieusement, preuve que la dualité peut s'intégrer en unité. La confiance dans l'ordonnement du monde résulte donc du bon usage de la métaphore. Les images s'ordonnent les unes par rapport aux autres pour dessiner un équivalent métaphorique de l'univers visible. L'élaboration de cet univers métaphorique, parce qu'il s'agit d'une œuvre de poète, est intelligible : elle aide à appréhender l'inintelligible. Grâce à l'image, les aspects conflictuels de la création s'harmonisent. Elle permet une recomposition poétique du réel et fonde une nouvelle métaphysique ; elle redonne sa cohésion au monde^[24]. À travers l'unité comparé / comparant, c'est l'unité bien / mal, apparence / réalité qui est reconquise. En définitive, on constate que la puissance de l'image synthétique, compréhensive est d'aider à accepter et à intégrer l'abstrait, l'incompréhensible.

D'autres métaphores véhiculent un dynamisme lui aussi apte à fournir une vision globale du monde :

*Aimants, fluides, pesanteur,
Axes, pôles, chaleur, gaz, rayons, feux sublimes,
Toutes les forces sont les chevaux de l'abîme;
Chevaux prodigieux dont le pied toujours fuit,
Et qui tirent le monde à travers l'âpre nuit;
Et jamais de sommeil à leur fauve prunelle,
Et jamais d'écurie à leur course éternelle!
Ils vont, ils vont, ils vont, fatals alérions,
Franchissant les zéniths et les septentrions,
Traînant tous les soleils dans toutes les ténèbres.*

[...]

O vivants, fils du temps, de l'espace et du nombre,

Ce sont les noirs chevaux du chariot de l'ombre. (p. 425)

L'image associant l'ombre à un chariot attelé à de fougueux chevaux pose déjà un problème de dénomination : doit-on l'identifier comme une simple métaphore filée, comme la réécriture scientifique d'une allégorie traditionnelle, comme un mythe antique revisité par Hugo ou comme une création pure, symbolique^[25] ? Ce qui est certain, c'est que le locuteur donne lui-même la clé de lecture allégorique du passage :

Cette création est toujours en travail.

La syllepse sur le mot « travail » signifie que même le plus violent, le moins compréhensible est une force, et à ce titre, a une fonction dans l'univers. L'attelage vaut comme une totalité cohérente, orientée ; de même l'univers, assemblage à première vue hétéroclite et anémique, est dirigé par un auge extérieur. Le tonnerre, la foudre, y trouvent eux aussi leur place et leur raison d'être, signalant par leurs « hennissements » l'arrivée du « farouche attelage ». L'image prend donc le contre-pied du topos des "chevaux du soleil", réactualisé dans « Le Satyre » en 1859, par exemple, mais le sens mythique des deux tableaux est proche : il exprime, à travers la puissance instinctive des « chevaux prodigieux », la cohésion d'un tout violent, dynamique, et le caractère bénéfique de ce qui paraît au premier abord inquiétant et néfaste.

Le contexte réactive aussi un trait qui fait traditionnellement du cheval un animal psychopompe : assurant le passage de la vie à la mort, il est aussi vecteur de renaissance, comme l'indique l'emploi du verbe « détruit » qui se charge de terreur autant que de jubilation frénétique dans le vers suivant :

*La nuit détruit le jour, l'onde détruit la digue,
Incessamment, sans fin, sans repos, sans fatigue. (p. 425)*

Les procès négatif et positif sont pris dans une dynamique de création et de destruction. Le cycle alternant vie et mort apparaît comme une manifestation suprême de l'activité cosmique. Une métaphore par apposition l'exprime sans ambiguïté :

*Les déluges profonds, ablutions obscures,
Font des enfantements dans la destruction. (p. 425)*

Le caractère destructeur du comparé (« déluges ») est annulé et inversé par le comparant (« ablutions »), connotant la purification. Les adjectifs qualificatifs « profonds » et « obscures » suggèrent la nature secrète, occulte, de cette transformation presque alchimique du mal en bien.

La construction chiasmatisée de ces vers et des deux suivants :

*La matière est pensée et l'idée action;
On naît, on se féconde, on vit, on meurt, sans trêve;*

confirme ce lien inextricable et nécessaire^[26] des deux faces de la création. Le visible ne peut être univoque : le « chaos » et l'« harmonie »^[27] y prennent tour à tour le dessus; il est donc nécessaire de dépasser cette dialectique illusoire en allant « au-delà^[28] » : cette préposition ne surgit pas accidentellement, mais est appelée par le contexte, qui énonce la nécessité de voir au-delà des apparences. Le Hibou, justement, ne vole pas, comme l'énonce le distique :

*Je regarde et je cherche et j'attends et je songe,
Et le silence froid devant moi se prolonge. (p. 428)*

Il privilégie la contemplation statique à la quête dynamique (du type des « Mages »)

L'œil fixe suffit tant qu'il ne s'est pas terni, (p.429)

Son entreprise est donc partiellement vouée à l'échec, car le regard peut difficilement s'affranchir de la dualité inhérente au visible. Là encore, cependant, les images en disent davantage que l'énoncé discursif : elles « pensent pour le Hibou », pour paraphraser une phrase d'Éluard^[29].

On ne s'étonnera pas, dans cette perspective, de trouver, dans les images dynamiques de la quête de Dieu, cette même idée de dépassement des polarités.

*[...] Homme, il n'est pas possible
Que la flèche esprit vole et n'ait pas une cible. (p. 428)*

*Oh! Percer la matière horrible d'outre en outre !
Faire, à travers le bien, le mal, l'onde et le feu,
L'homme, l'astre et la bête, une trouée à Dieu. (p. 429)*

Les métaphores du mouvement, de la visée, de l'envol ou de la lancée, révèlent qu'il est un moyen paradoxal de trouver la quiétude : non dans le statisme visionnaire, non dans la théorie (au sens de « contemplation intellectuelle »), mais dans le mouvement ; la vision ne suffit pas car elle n'accorde aucune certitude définitive. Au contraire, ce qui est traversé est prouvé et éprouvé par le corps et par le psychisme du sujet : il constitue alors une pierre angulaire. Cette sérénité conférée par l'expérience n'est que postulée par le Hibou, jamais vécue réellement, comme dans l'épisode de Pyrrhon, d'ailleurs, où l'étoile filante symbolise une connaissance fugace, et non inscrite dans l'âme du sage.

Nous avons évoqué dans la première partie la métaphore du miroir, soutenue par la figure rhétorique du chiasme. Celle-ci renvoyait à l'impossibilité d'échapper à l'immanence, Gorgone fascinante que seule peut briser une tension surhumaine vers la transcendance, effort

non fondé en raison, mais instinctif et impulsif, comme le montre par exemple le renversement opéré à la fin du poème « Umbra^[30] ». Ce dernier obéit en effet à une structure tripartite où la dialectique initiale est résolue dans la troisième partie par un dépassement héroïque de la tentation pessimiste. La réflexion n'est d'aucun secours pour échapper à la séduction nihiliste du réel; l'affirmation ontologique repose sur un élan aussi irrésistible qu'irrationnel ; seul l'héroïsme diaïrétique du bris du miroir peut venir à bout d'une réflexion stérile.

*

En conclusion, on voit que, loin d'être un ornement rhétorique, l'image hugolienne est, à sa façon, idéologique. Hugo l'a affirmé à plusieurs reprises, par exemples dans « Le Goût » : « Fouillez les étymologies, arrivez à la racine des vocables, *image* et *idée* sont le même mot. Il y a entre ce que vous nommez forme et ce que vous nommez fond identité absolue, l'une étant l'extérieur de l'autre, la forme étant le fond, rendu visible.^[31] »

Au même titre que Dieu, le poète pense et crée par métaphores. Un texte comme celui du « Hibou » va même plus loin, puisqu'il fait de certaines métaphores de puissantes révélations ontologiques. La quête spirituelle n'est pas sans risques, d'où la mise en garde du poète : « Il faut que le songeur soit plus fort que le songe^[32] », et cette victoire est rendue possible grâce aux images. En effet, le Hibou est déchiré, écartelé, bascule sans répit d'un pôle à l'autre, prisonnier qu'il est de l'œuvre *Dieu* déjà constituée ; Hugo condamne le Hibou à une angoisse sans fin. La seule quiétude que confère le texte ne vient pas de son discours, mais de la forte cohérence métaphorique que tissent des motifs comme celui du cercle : il est présent sous la forme de l'horizon clos, « monstrueuse voûte », du scarabée solaire, sous celle de la clef de voûte, de la roue, de la tête, ou encore avec la mention récurrente de l'œil rond du Hibou. Le tissage du texte renvoie à ce qui lie une pratique métaphorique, une pratique visionnaire et une perception renouvelée du monde. Jean Starobinski le dit très bien dans *La Relation critique*^[33] : « La parole poétique cherche à transposer l'apparence visible en une nouvelle essence, puisque parler, nommer les choses tend à prolonger (sinon à achever) l'œuvre de sauvegarde qui dans le regard reste toujours inachevée et précaire ».

[1] Jakobson, *Essais de linguistique générale*, I, Gallimard, 1963, p.248.

[2] *Poétique*, 1459 a 5.

[3] Irène Tamba-Mecz, *Le Sens figuré*, PUF, 1981, p.12.

[4] « L'essai sur l'absurde » d'Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe* (Gallimard, 1942), a éclairé et enrichi la lecture du « Hibou » proposée ici.

[5] On pense à la réplique d'André Breton à propos des images chez Saint-Pol Roux : « non, monsieur, M. de Saint-Pol Roux n'a pas voulu dire, il a dit »

[6] Jacques Neefs, « Marges d'ombre », in *Hugo dans les marges*, Zoé, 1985.

[7] L'édition de référence est celle du Club Français du Livre, sous la direction de Jean Massin, 1967-1969, IX, pp.419-431.

[8] Charles Baudouin a étudié ces motifs dans le 4^e chapitre : « Torquemada, les complexes de mutilation et de destruction », in *Psychanalyse Victor Hugo*, A. Colin, U2, 1972.

[9] À de nombreuses reprises, le Hibou insiste sur le caractère myope ou louche, imparfait en tout cas de sa vision.

[10] Cf. Jacques Seebacher, Préface des *Contemplations*, Cluny, 1964, p.12.

[11] Dans « Ce qu'on entend sur la montagne » (*Les Feuilles d'automne*, V), le poète évoque le « fatal hymen » de la Nature et de l'Humanité.

[12] Rythme lui-même suggéré par la prosodie, la syntaxe, la ponctuation...

[13] Contrairement aux relevés faits par Jean-Bertrand Barrère dans *La Fantaisie de Victor Hugo*, tome III, « thèmes et motifs », Klincksieck, 1973. On peut songer à ce vers de Paul Eluard : « le scarabée épais gagne midi », *Pléiade*, I, 1968, p.1008.

[14] Agnès Spiquel, *La Déesse cachée. Isis dans l'œuvre de Victor Hugo*, Champion, 1997.

[15] Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, Points, 1975, p. 61.

[16] Bernard Sève, *La Question philosophique de l'existence de Dieu*, PUF, 1994, pp. 51-55.

- [17] Emmanuel Barat, *Le Style poétique et la révolution romantique*, Slatkine reprint, Genève, 1968 (1904).
- [18] Jean-Pierre Jossua, « Trois remarques sur la théologie exilique de Hugo », *Hugo le fabuleux*, Cerisy, 1985.
- [19] Olivier Beigbeder, *Lexique*, Zodiaque, 1989, « Atlante », p.104
- [20] Ricœur, *op. cit.* p.346.
- [21] On rencontre ce verbe avec une acception proche dans « Sur Le Tasse en prison », de Baudelaire :
« L'escalier de vertige où s'abîme son âme. »
- [22] Cf. cette phrase de Hugo : « Le monde dense, c'est Dieu. Dieu dilaté, c'est le monde. » (*William Shakespeare*, Bouquins, vol. "Critique", p.261)
- [23] Le Hibou n'a pas la largeur de vue d'un Ange ou d'une Clarté, pour qui bien et mal sont deux aspects nécessaires et complémentaires de la création.
- [24] cf. Myriam Roman, *Victor Hugo et le roman philosophique*, Champion, 1999, pp. 715-717.
- [25] Pour Pierre Albouy, le mythe consiste en une mise en mouvement de l'allégorie.
- [26] Le X est une figure des fondations (O. Beigbeder, *op.cit.*, « Croisement », p.159).
- [27] Ces deux termes sont présents dans le texte, p.425.
- [28] La préposition apparaît notamment dans l'extrait cité plus haut, « Hermès... » (p. 424).
- [29] Paul Eluard, « Ma mémoire bat les cartes, / Les images pensent pour moi », *Défense de savoir* (1928), *op. cit.*, p.222.
- [30] édition citée, IX, pp.724-732.
- [31] *Préface de mes œuvres et Post-Scriptum de ma vie – Le Goût*, *Œuvres complètes de Victor Hugo*, Laffont, « Bouquins », vol. « Critique », p. 575 ; cf. aussi l'expression de Hugo, « l'image idée », dans *William Shakespeare*, vol. éd. citée, p. 346.
- [32] Hugo, *Promontorium somnii*, Bouquins, vol. « Critique », p. 652.
- [33] Jean Starobinski, *La Relation critique*, Gallimard, Le Chemin, 1970, p. 15.