

Marguerite MOUTON

**La vision épique dans *Notre-Dame de Paris*
et *La Légende des siècles* de Victor Hugo**

Au cours des deux derniers siècles s'est développée d'une manière spectaculaire une littérature dite de l'imaginaire, qui fait appel d'une manière particulière à l'imagination en ce qu'elle présente un traitement spécifique des images. Or, un certain nombre de ces œuvres entretiennent à divers égards des liens avec la tradition épique, spécifiquement celle du Moyen Âge¹, mais aussi avec une conception plus large, peut-être plus vague, de l'épopée, entendue comme un récit aux vastes dimensions, où les questions du groupe et des valeurs héroïques ne sont pas indifférentes.

Rapidement, cette littérature émergente a été qualifiée de « *fantasy* épique ». L'appellation s'est répandue, répondant à une définition énoncée par des théoriciens tels que Marshall Thymm, Robert Boyer et Kenneth Zahorski pour lesquels, dans un ouvrage de 1979 intitulé *Fantasy Literature*, l'œuvre de *fantasy* épique est un récit aux vastes dimensions, racontant les hauts faits de personnages héroïques, récit qui aurait la particularité de s'inscrire dans un « monde secondaire », dont les lois propres ne sont pas les mêmes que celles qui ont cours dans le monde réel². Dès lors, comment comprendre ce lien entre littérature épique et littérature de l'imaginaire ?

Malgré l'existence de cette appellation populaire, de cette catégorie générique complexe, relativement récente et foisonnante qu'est la « *fantasy* épique », le lien entre les notions d'épopée et d'imagination, et plus spécifiquement dans un contexte moderne, n'a que très peu été exploré, dans la mesure où l'on envisage généralement, à juste titre, l'épique sous l'angle de son rapport à la question politique. Il ne s'agit pas ici d'étudier la catégorie générique de la « *fantasy* épique » ; mais son existence et son ampleur donnent une certaine urgence à une réflexion plus fondamentale sur la question.

Dans cette perspective, il s'est avéré fructueux de remonter un peu plus loin dans le temps, à l'un des moments d'émergence, au sein du romantisme, de ce lien entre l'épique et l'imaginaire (au sens d'un univers d'images stimulant l'imagination du lecteur), tel qu'il apparaît chez Victor Hugo³, dans *Notre-Dame de Paris* et une certaine *Légende des siècles*, celle du poème « La vision d'où est sortie ce livre ». Ces deux œuvres présentent en effet une combinaison significative de l'épique et de l'imaginaire, permettant d'identifier un fonctionnement particulier de l'épique, non exclusif, mais néanmoins prééminent, pour une période que l'on appellera faute de mieux « moderne ». Dans ce contexte, on définira celle-ci comme l'époque postérieure à la rupture hégélienne, dont certains

¹ On citera en particulier les œuvres de J.R.R. Tolkien.

² Marshall B Tynn, Kenneth J. Zahorsky et Robert H. Boyer, *Fantasy Literature: A Core Collection and Reference Guide*, New York, R.R. Bowker, 1979, p. 5.

³ Ce rapprochement ne se fonde pas sur des rapports de fait, mais sert à ce stade d'indice de l'une des tendances globales de la littérature et de champ d'expérience pour réfléchir à un type de fonctionnement littéraire. Il n'a pour justification que son efficacité herméneutique. Pour une enquête historique plus complète, il conviendrait d'ailleurs de remonter chez des auteurs allemands XVIII^e siècle comme Bodmer et Breitinger (sur cette question, voir le livre de Jean-Marie Roulin, *L'Épopée de Voltaire à Chateaubriand : poésie, histoire et politique*, Oxford, Voltaire Foundation, 2005). Il s'agit donc moins ici d'étudier de manière systématique les racines historiques de la *fantasy*, que de décrire une articulation particulière de l'épique et de l'écriture de l'imaginaire, dont l'œuvre de Victor Hugo offre un « modèle » (au sens où elle permet une modélisation) particulièrement pertinent.

ont montré combien elle menaçait la persistance possible du genre pour la suite de l'histoire littéraire et rendait nécessaire une reconfiguration de l'épique¹.

On a souvent fait remarquer que l'épique, indistinctement appelé épopée mais contestant les frontières génériques d'un genre trop cloisonné, traverse l'œuvre de Hugo au-delà de la trilogie poétique de *La Légende des siècles*, *Satan* et *Dieu*. Il est ainsi courant de souligner la façon dont *Les Misérables*, que Rimbaud qualifie de « vrai poème » dans la « Lettre du Voyant », ou d'autres œuvres en prose de Victor Hugo apparaissent comme le refuge d'un épique, d'une forme narrative, progressivement dissociée de l'écriture poétique au XIX^e siècle, jusqu'à l'exclusion complète proclamée par Mallarmé, selon la thèse célèbre de Dominique Combe².

L'idée d'une distance entre poésie et récit remet en effet en cause soit la possibilité de l'épique, soit sa forme poétique, soit éventuellement sa dimension narrative. Or, l'épique peut-il être ainsi dissocié du poétique ou du narratif ? Dans ce contexte, l'épique est-il possible ? Et si oui, quel épique ? Pour répondre à ces questions, j'étudierai la façon dont l'épique se trouve modifié sous la plume hugolienne, enrichi d'*images* qui offrent une réponse aux défis hégélien et mallarméen, et la manière dont Hugo déploie une *vision*, une *représentation* épique au-delà ou à côté du critère traditionnel de la *narrativité*.

Il ne s'agira donc pas de réfléchir à la façon dont la transformation morphologique ou narratologique de l'épopée est révélatrice d'une remise en cause des *valeurs* épiques, telles que la guerre, notamment après la crise que constitue le coup d'État de Napoléon III, question par ailleurs très bien traitée par Jean-Pierre Vidal en 2006 par exemple³. On s'attachera davantage à interroger les conditions de possibilité et les modalités d'une esthétique, d'une écriture épique « moderne », que l'on dissociera pour l'étude de la réflexion politique dont elle est le théâtre.

On examinera dans un premier temps les défis que représentent pour l'écriture épique l'esthétique de Hegel et la réflexion qui s'ensuit autour de la triade générique épique-lyrique-dramatique, ainsi que l'exclusion progressive du narratif hors de la poésie qui trouve son achèvement avec Mallarmé. Les exemples de *Notre-Dame de Paris* et de *La Légende des siècles* offrent alors deux modalités d'un rapport particulier de l'épique à l'imagination, capable de répondre à ces défis et permettant ainsi une continuation de l'épique par d'autres moyens : l'épique serait mode de *représentation*, *vision* du monde autant voire davantage que *narration* ou *poésie*. Un tel fonctionnement apparaît ainsi susceptible de donner une cohérence à un modèle original de l'épique moderne.

I. L'essoufflement de l'épique à l'époque « moderne » ?

La production épique au XIX^e siècle est confrontée à deux pensées de la disparition du genre : l'essentialisme historiciste hégélien⁴ et la conception de la « poésie moderne », qui, avec pour emblème et sommet l'œuvre de Mallarmé, exclut le narratif.

¹ Voir par exemple Cédric Chauvin, *Référence épique et modernité*, Paris, Honoré Champion, 2012.

² Cf. Dominique Combe, *Poésie et récit : une rhétorique des genres*, Paris, José Corti, 1989. Certes, cette thèse est contestée et l'on a pu dire par exemple que Dominique Combe s'appuie pour la développer sur un unique texte de Mallarmé, éminemment dépendant du contexte politique immédiat de sa rédaction. Il semble pourtant indéniable que l'exclusion progressive du narratif est une tendance majeure de la poésie (notamment de la poésie française) à partir du XIX^e siècle, malgré certaines exceptions chez Rimbaud, Apollinaire, Cendrars ou Aragon par exemple.

³ *L'Épique dans l'œuvre de Victor Hugo*, thèse de doctorat sous la direction de Pierre Citti, Université Montpellier 3, soutenue en 2006.

⁴ Victor Hugo a été marqué par cette influence, notamment à travers les cours donnés par Victor Cousin en 1828 sur l'histoire de la philosophie. Sur cette question, voir l'ouvrage déjà ancien mais toujours éclairant de Charles Dédéyan, *Victor Hugo et l'Allemagne* (Paris, Lettres Modernes, 1964).

1. L'esthétique épique hégélienne

À partir de la fin du XVIII^e siècle, on le sait, les théoriciens de la littérature et en particulier du genre épique cherchent non plus à isoler des archétypes à imiter et des règles à appliquer, mais à commenter l'évolution de la littérature, son origine et son développement. L'intérêt pour l'Histoire et son explication remplace la recherche d'une norme atemporelle et idéale, si bien que la pensée théorique, et en premier lieu philosophique, doit se doter de nouveaux outils et méthodes, parmi lesquels la conception organiciste du développement « naturel » d'une « essence ».

Giambattista Vico inaugure ainsi une pensée historique des « âges » de l'humanité et de l'art¹. Pour Vico, les poèmes homériques appartiennent à la fin du deuxième âge de l'humanité et constituent les derniers moments d'un genre que la forme écrite éloigne du primitivisme, identifié par l'auteur comme un trait « essentiel » à l'épopée.

C'est dans ce cadre de pensée que s'élabore la triade générique « épique-lyrique-dramatique » dont nombre de théoriciens du tournant du XIX^e siècle discutent l'ordonnement historique, celui étant fonction du stade de développement de l'esprit à l'époque historique que représente chacun des éléments qui la composent. Le débat se cristallise autour de deux catégories, celle de l'objectif et celle du subjectif. La réflexion sur la triade court de Vico à Lukács, en passant par les frères Schlegel², Hölderlin³, Hegel, Schelling⁴, ou encore en France Hugo, qui y a accès par le truchement de Madame de Staël⁵.

Pour Hegel, l'épique est premier chronologiquement et se réalise dans l'art symbolique⁶. En tant que « totalité originelle », le poème épique exprime « l'ensemble de la conception du monde et de la vie d'une nation » et « son esprit originel »⁷. L'épique est objectif à deux titres : à la fois parce qu'il « représente le monde extérieur et les événements qui y surviennent », mais aussi « parce que l'attitude du narrateur est celle d'une non-implication »⁸. Ce qui caractérise l'épique est

¹ Dans son ouvrage *La Science nouvelle* (1725-1744), Giambattista Vico annonce les philosophies de l'Histoire du XIX^e siècle (*Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations : 1744*, traduit par Alain Pons, Paris, Éditions Fayard, 2001). L'auteur distingue trois âges de l'humanité, caractérisés par les dieux, les héros et les hommes.

² Antoine Compagnon montre que Friedrich Schlegel hésite entre deux développements historiques possibles selon qu'il pense à l'ensemble de la littérature occidentale, dans une note de 1797 (dans ce cas, le lyrique est premier et est remplacé par le drame puis par l'épopée romantique, synthèse du subjectif et de l'objectif), ou plus particulièrement à l'histoire de la poésie grecque, dans son *Entretien sur la poésie* (l'épique, genre objectif, est alors premier et ce sont le lyrique et enfin le drame qui lui succèdent ; il revient à la tragédie de réaliser la synthèse). August Schlegel partage ce deuxième système proposé par son frère (voir Antoine Compagnon, *Cours de M. Antoine Compagnon, Septième leçon - Esthétique des genres : la triade romantique*, <http://www.fabula.org/compagnon/genre7.php>, (consulté le 3 mai 2010).

³ Peter Szondi a proposé une analyse de la façon dont Friedrich Hölderlin complique encore le système des genres (Peter Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*, traduit par Jean Bollack, Paris, Éditions Gallimard, 1991). Hölderlin distingue d'abord un principe cyclique selon lequel « dans le tragique réside l'achèvement de l'épique, dans le lyrique l'achèvement du tragique, dans l'épique l'achèvement du lyrique. Car, bien que l'achèvement de tous soit une expression mêlée de tous, l'un des trois aspects seulement est en chacun le plus saillant » (Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Stuttgart, Kohlhammer, 1962, vol. 4, p. 229, traduit par P. Szondi, *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand, op. cit.*, p. 266). À ce principe cyclique s'ajoute un principe contraire de progression linéaire, sans qu'il y ait pourtant l'idée d'un « retour de l'épopée – idée qui semble pourtant découler de la thèse de l'achèvement du lyrique dans l'épique » (P. Szondi, *op. cit.*, p. 273).

⁴ Friedrich Schelling impose une succession lyrique-épique-dramatique moins dialectique qu'anthropologique, selon Antoine Compagnon (« Esthétique des genres : la triade romantique », *art. cit.*). C'est le modèle que reprendra Victor Hugo dans la « Préface » de *Cromwell*.

⁵ Sur l'influence de *De l'Allemagne* dans l'œuvre de Hugo, voir le chapitre « L'Allemagne de Madame de Staël », in Charles Dédéyan, *Victor Hugo et l'Allemagne*, Paris, Lettres Modernes, 1964, p. 23-44.

⁶ Pour déterminer l'essence de l'art, son déploiement nécessaire à partir de sa nature interne, Hegel décrit dans un premier temps la place de l'art dans l'ensemble des formes que prend l'Esprit absolu pour se réaliser ; il dresse ensuite la hiérarchie des différentes formes d'art selon le développement de l'Esprit dans l'histoire. Enfin, il s'intéresse aux formes internes de chaque art et développe une théorie des genres littéraires qui reprend le système d'August Schlegel, pour lequel épopée, lyrisme et poésie dramatique correspondent à la triade thèse, antithèse, synthèse et trouvent leur figure concrète respectivement dans l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'esthétique*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Veronika von Schenck et Heinrich Gustav Hotho, Paris, Aubier, 1995, p. 101-102.

⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p. 38.

est donc l'*immédiateté* de la représentation de son objet, correspondant à une immédiateté de son appréhension¹.

L'ensemble de la théorie esthétique dans laquelle prend place ce système des genres débouche sur la célèbre thèse de la fin de l'art², qui découle logiquement de la conjonction de l'essentialisme et de l'historicisme. En effet, on ne peut connaître adéquatement l'essence de l'art que si elle s'est déjà accomplie dans l'histoire. Appliquée à la théorie des genres, une telle conception implique que l'essence des genres n'est totalement manifeste que dans la poésie accomplie, donc dans la poésie du passé³. Une telle vision linéaire et téléologique de l'histoire suppose en effet que tout art soit dépassé à partir du moment où l'on peut l'appréhender ; mais elle relègue plus spécifiquement l'art symbolique et donc l'épopée dans un passé lointain.

L'approche philosophique qui voit le jour autour de Hegel ouvre alors sur un foisonnement de réflexions concernant le genre épique. Il reviendra en particulier à Lukács de tirer les conclusions des théories romantiques pour le genre de l'épopée⁴ : pour lui l'épopée n'est plus possible à partir du moment où l'esprit humain cesse de coïncider avec le monde qui l'entoure, où la littérature cesse donc d'être une pure expression de la réalité mais s'en démarque par un recul critique, où « l'immanence du sens à la vie est devenu problème »⁵.

Si Lukács met en avant la notion d'immédiateté, d'appréhension directe, monolithique et donc univoque, du monde, qui est au cœur de la pensée hégélienne de l'épique, d'autres commentateurs ont proposé des interprétations complémentaires. E. Staiger et E. Auerbach appliquent ainsi dans des textes de 1946 une lecture inspirée de Hegel à l'œuvre d'Homère. On peut subsumer les caractéristiques récurrentes du genre qu'ils identifient sous la notion de *représentation*. Dans l'épopée, celle-ci prend une forme spécifique⁶, caractérisée par des phénomènes d'extériorisation, de « présentification », et d'élucidation. Staiger affirme ainsi qu'« [i]l s'agit toujours dans l'épique d'élucider, de montrer, de rendre visible »⁷. Pour le mettre en évidence, il s'appuie sur les œuvres d'Homère et la manière dont celles-ci mettent en lumière le monde et font apparaître au premier plan, dans un phénomène de « présentification » du lointain à la fois spatial et temporel, les raisons et motivations de chaque événement ou comportement. Auerbach développe dans la même perspective l'exemple de l'épisode de « la cicatrice d'Ulysse », réfléchissant à « la nécessité, pour le style homérique, de ne laisser dans l'ombre, dans le vague, aucun élément de ce qui a été une fois nommé »⁸, d'« extérioriser les phénomènes en termes de perception »⁹. L'épique se trouve ainsi défini comme un mode de représentation, dont l'objet est le monde objectivé et dont la modalité spécifique consiste en une visibilité du monde, une vision qui épuise tout l'être, le rend entièrement visible.

¹ Au contraire, le lyrique est subjectif et relève de l'époque classique : le moi de l'individu se dissocie du tout que représente la nation. Enfin, le poème dramatique de l'époque romantique synthétise l'objectivité des événements racontés et la subjectivité de l'intériorité du héros. Voir la discussion de J.-M. Schaeffer sur la complexité et les limites de ces caractérisations (Hegel, *ibid.*, p. 36-47).

² Sur le caractère paradoxal de la mort de l'art, Jacques d'Hont, « Hegel et la mort de l'art » dans Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron (dir.), *L'Esthétique de Hegel*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 89-103.

³ Voir J.-M. Schaeffer, *op. cit.*, p. 37.

⁴ Sur cette question, voir mon article « Redéfinir le holisme épique » dans Anne Coudreuse (dir.), *Itinéraires LTC*, Paris, L'Harmattan, 2011-1, p. 108-109.

⁵ György Lukács, *La Théorie du roman*, traduit par Jean Clairevoye, Paris, Éditions Denoël [1920], 1968, p. 49.

⁶ Ce type de *représentation* spécifique était déjà en germe ou en débat chez Goethe et Schiller et trouve toute son extension dans les deux ouvrages d'Auerbach et de Staiger publiés en 1946. Sur la coïncidence des dates entre ces deux ouvrages, voir Gisèle Mathieu-Castellani, « Introduction » dans Gisèle Mathieu-Castellani (dir.), *Plaisir de l'épopée*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2000, p. 18-19, note 7. Les conclusions d'E. Staiger et E. Auerbach ont en effet été étudiées par G. Mathieu-Castellani, qui dresse la liste des caractéristiques de l'épopée auxquelles ils parviennent à partir du modèle théorique hégélien et du modèle poétique homérique.

⁷ Emil Staiger, *Les Concepts fondamentaux de la poésie* [1946], traduit par Michèle Gennart et Raphaël Célis, Bruxelles, Lebeer-Hossmann, 1990, p. 73.

⁸ Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1946], traduit par Cornélius Heim, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 14.

⁹ *Ibid.* G. Mathieu-Castellani parle quant à elle de « l'absence de silence » de l'épopée (« Introduction », *op. cit.*, p. 12).

2. La poétique mallarméenne et l'exclusion du narratif

Il est intéressant de constater que ces notions d'immédiateté et de mode spécifique de représentation se distinguent de la dimension narrative traditionnellement associée à la poésie épique, qui se trouve elle aussi progressivement battue en brèche, jusqu'à son exclusion hors du champ poétique à la fin du XIX^e siècle. Dominique Combe a mis en évidence¹ cette désolidarisation désolidarisation entre poésie et récit, progressive durant le XIX^e siècle et scellée avec le poème « Crise de vers » (1886), dans lequel Mallarmé décrit la transformation qui touche la littérature. L'auteur associe une telle mutation à un « goût très moderne »² qui interpréterait comme inconciliables la poésie et le récit³ :

Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.

Narrer, enseigner, même décrire, cela va [...], l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains⁴.

Si l'acte de « narrer », d'« enseigner » et de « décrire » conserve une légitimité dans le cadre du « reportage », dans l'échange, en particulier économique, de telles fonctions sont exclues du langage poétique⁵. Le système de genres développé à la fin du XIX^e siècle tend en effet à identifier la poésie au genre lyrique, excluant ainsi l'épique entendu comme narration. Pour reprendre la formule de D. Combe, « [l]'épopée focalise en quelque sorte le déni [du] *récit* : l'exclusion du narratif, c'est d'abord la condamnation sans appel de l'épique⁶. » L'épique pourrait néanmoins se réfugier dans d'autres formes, en particulier dans la prose romanesque, laissant la poésie au seul lyrisme.

Si la poésie mallarméenne exclut le récit et jusqu'à la temporalité, le déroulement temporel nécessaire au déploiement narratif⁷, la préface au poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », parue en 1897, explore toutefois la dialectique entre le mouvement et l'arrêt, la possibilité donc d'une succession, par une réflexion sur les « blancs » de la page :

Les « blancs », en effet, assument l'importance, frappent d'abord [...]. Le papier intervient chaque fois qu'une image, d'elle-même, cesse ou rentre, acceptant la succession d'autres [...]. L'avantage, si j'ai droit à le dire, littéraire, de cette distance copiée qui mentalement sépare des groupes de mots ou les mots entre eux, semble d'accélérer tantôt et de ralentir le mouvement, le scandant, l'intimant même selon une vision simultanée de la Page [...]. Tout se passe, par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit⁸.

On a pu faire remarquer la façon dont, dans ce passage, « Mallarmé joint l'idée de la page comme image, caractérisée par sa “vision simultanée”, et la succession des images suggérées par le texte, succession dont le rythme est précisément mesuré, par les blancs : à la fois l'arrêt et la

¹ « Prolégomènes. La nostalgie de l'épique, de l'épopée au “Poème” moderne » dans Delphine Rumeau (dir.), *Permanence de la poésie épique au XX^e siècle Akhmatova, Hikmet, Neruda, Césaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 57-63.

² Stéphane Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 250.

³ Dominique Combe fait toutefois remarquer qu'il s'agit d'une lecture « essentialiste » contestable du poème de Mallarmé (voir D. Combe, « Prolégomènes. La nostalgie de l'épique, de l'épopée au “Poème” moderne », *art. cit.*, p. 60).

⁴ S. Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 259.

⁵ Voir D. Combe, *Poésie et récit*, *op. cit.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 151.

⁷ Jacques Sherer a étudié ce refus du temps par Mallarmé, notamment au théâtre, dans *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1977, p. 39-41.

⁸ Stéphane Mallarmé, *Œuvres*, Yves-Alain Favre (éd.), Paris, Bordas, 1992, p. 423-424.

mobilité paradoxale de l'écrit »¹. La notion d'image permet ainsi de renouer avec l'idée d'une succession qui en l'occurrence ne soit pas celle du récit, mais celle d'images, toujours compatible avec une « vision simultanée », permettant une lecture paradigmatique.

Si l'épique se trouve condamné à la fois comme expression immédiate de l'objectivité du monde et comme genre éminemment narratif, Auerbach et Staiger définissent moins le genre épique comme *récit* que comme un mode de *représentation*. Par ailleurs, on a vu apparaître chez Mallarmé une conception de l'image et d'une lecture paradigmatique, qui seraient peut-être capables de renouer avec une certaine successivité.

Si la représentation ne peut plus prétendre exprimer de manière immédiate le monde objectif, mon hypothèse est que ce résultat est susceptible d'être retrouvé par d'autres moyens, ou plutôt que ce procédé peut fonctionner dans un autre cadre. Il me semble que la « vision » épique hugolienne, ce qu'il est convenu d'appeler le caractère visionnaire de son œuvre, permet de mettre en évidence la manière dont la littérature peut retrouver le mode de représentation décrit par Auerbach et Staiger, voire une certaine immédiateté de l'objet. En effet, la vision abolit le « comme si », la distance, pour une élucidation qui est moins un commentaire discursif qu'un réseau d'images, une vision globale du monde – non pas le monde tel qu'il serait perçu dans une hypothétique immédiateté par les hommes d'un stade primitif de développement de l'esprit, mais une vision synthétique du monde représenté, d'un monde régi par des lois propres. Cette vision d'un monde qui s'adresse directement à l'imaginaire, dont le mode de déploiement est paradigmatique autant que syntagmatique ou respectant la linéarité d'une narration, rejoint la représentation épique immédiate du monde, ou plutôt d'un monde, qui est comme le « revers inattendu des choses »², pour reprendre l'expression de Hugo dans le poème « Sultan Mourad ».

Il s'agirait donc d'une représentation du monde à laquelle le cadre d'une vision confère une immédiateté, sans pour autant clore son interprétation. Cette vision supporte à la fois lectures linéaire et paradigmatique grâce au double caractère synthétique et mobile des images. Et le monde représenté aurait l'objectivité d'un monde entièrement objet, entièrement visible et signifiant, réglé par les phénomènes d'extériorisation, de présentification et d'élucidation mis en évidence par Auerbach et Staiger. L'épique pourrait ainsi survivre par le biais d'un fort investissement des images et le déploiement d'un mode de vision particulier.

Examiner ce mode de vision permet d'identifier deux stratégies possibles, deux traitements des images engageant une forte participation de l'imagination. La première, à une échelle macroscopique, consiste à proposer un mythe fondateur ayant le rôle de fixer le mode de vision, de perception des images, qui aura cours dans l'œuvre. *La Légende des siècles*, du moins celle du poème « La vision d'où est sorti ce livre », repose sur ce principe. Une autre méthode, à une échelle plus réduite, utilise la métaphore d'une manière particulière, qui confère une autonomie aux images. Ce procédé trouve une illustration dans *Notre-Dame de Paris*. Les deux stratégies, qui se combinent souvent, permettent le passage d'une métaphorisation *in praesentia*, à une vie propre de l'image, qui apparaît par la suite comme un élément remarquable de la littérature épique dite de l'imaginaire.

II. Un mythe fondateur pour une épopée « visionnaire » : un nouveau souffle épique ?

La Légende des siècles présente un mythe inaugural qui instaure un régime de visibilité particulier, lié à l'imagination, à l'intérieur de l'œuvre. Un tel mythe est situé en ouverture, dans le

¹ Benoît Turquety, « L'image-arrêt. Pound, Zukofsky, Mallarmé, Huillet et Straub : poésie cinéma », *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/turquety.html>, (consulté le 06 mars 2015).

² Première Série de *La Légende des siècles* [1859], dans *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. « Poésie II », Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2002, « Sultan Mourad », p. 698, v. 146.

poème « La vision d'où est sorti ce livre », qui tient lieu de préface dans la *Nouvelle Série* de *La Légende des siècles*.

Certes, la *Première Série* propose un autre incipit, une autre « Préface », qui entend elle aussi instaurer un cadre, et cadre d'un tout autre ordre, pour la lecture. Cependant, on le sait, il s'agit du résultat d'une pression de l'éditeur, que la *Nouvelle Série* se hâtera de rectifier. D'ailleurs, le poème intitulé « La vision d'où est sorti ce livre » est achevé le 26 avril 1859, avant même la « Préface » de la *Première Série* (qui date du 12 août 1859)¹. Ces deux pièces concurrentes introduisent une hésitation entre deux fonctionnements de l'œuvre, hésitation dans le mode de vision, de perception et d'appréhension du monde à l'intérieur de l'œuvre.

1. « La vision d'où est sorti ce livre » : la richesse de signification des images

Le poème liminaire de la *Nouvelle Série* consiste en un « mur des siècles », présenté comme une « apparition »². Celui-ci hésite entre statisme et dynamisme, matière et vie : entre « [u]ne immobilité faite d'inquiétude » et « [d]es évolutions de groupes monstrueux », entre « le granit brut » et « la chair vive »³. En effet, le mur s'anime, quoique « vaguement », et ce que le temps a « pétrifi[é] »⁴, rendu pierre, la « vision » du poète non seulement le rend visible, mais encore lui donne vie. Dans ces premiers vers, un agencement particulier de deux modes de l'épique se met en place : la narration et la visibilité.

Ce que le contexte du « rêve » donne à la « vision » d'irréel, celle-ci l'évacue par « la fixité calme et profonde des yeux »⁵, renversant le rapport du « rêve » au réel : plus le regard se fait visionnaire, plus il fixe avec précision le songe et plus il révèle « l'histoire ». D'emblée, la vision chez Hugo apparaît sous le signe de l'hallucination, du rêve, du regard qui révèle ce qui est d'ordinaire caché et du songe prophétique.

Si ce dernier entretient un lien privilégié avec la vision et la narration, il est également aux prises avec le temps : « Songe énorme ! c'était la confrontation / De ce que nous étions avec ce que nous sommes ; »⁶. Cette temporalité linéaire se traduit en termes d'espace : elle a la profondeur et l'extension physique d'une vision « du mouvant genre humain »⁷. Toutefois, succession et mouvement semblent paradoxalement le gage d'un retour du même, d'une structure cyclique des hauts et des bas de l'humanité, la narration consistant alors à déployer la matérialité et la variété des images, plutôt qu'à orienter l'Histoire vers une fin.

Il arrive pourtant que le récit évoque un événement, tel le passage de l'« esprit de l'Orestie » et de l'« immense Apocalypse », dont le premier crie « Fatalité ! » et le second « Dieu ! »⁸. S'esquisse alors une lutte allégorique ; mais, il s'agit moins pour le poète d'en déchiffrer les enjeux métaphysiques que de tirer parti de l'aura mystique de ces images, ainsi que de faire apparaître une autre dimension de l'Histoire. À la succession indéfinie des soubresauts de l'Histoire humaine, vient donc se superposer le récit d'un événement. La vision oppose ainsi un « jadis » à un « aujourd'hui »⁹ qui se déploient de part et d'autre de deux éléments imagés : la vitre qui

¹ Voir Victor Hugo, *Œuvres complètes*, op. cit., vol. « Poésie II », p. 1085 et vol. « Poésie III », p. 1434.

² Nouvelle Série de *La Légende des siècles* [1877], dans *Œuvres complètes*, vol. « Poésie III », op. cit., « La vision d'où est sorti ce livre », p. 189, v. 1.

³ *Ibid.*, v. 3, 6 et 2.

⁴ *Ibid.*, v. 15 et 17.

⁵ *Ibid.*, v. 42.

⁶ *Ibid.*, p. 192, v. 130.

⁷ *Ibid.*, p. 194, v. 209.

⁸ Voir *ibid.*, p. 192, v. 157-160 et 165-166.

⁹ *Ibid.*, p. 194, v. 237-238.

« tremble » et se « rompt », avant d'être reconstituée sous la forme d'une « pâle vision »¹ ; mais aussi le « mur », « prodigieux, complet », qui reparait « lézard[é] »².

Si, du fait de la linéarité de la narration, le poète s'exprime en termes d'événement, d'avant et d'après, de jadis et d'aujourd'hui, ce sont toutefois deux manières concurrentes de voir le monde, plus encore que deux moments d'une histoire³, que la vision d'ensemble du poème formule à travers ces récits successifs. Lorsque l'esprit de l'Orestie et celui de l'Apocalypse traversent la vision, on ne distingue pas un avant harmonieux d'un après désordonné : ce qui précède est déjà marqué de « [t]ous les deuils, tous les pleurs, toutes les épouvantes »⁴. De plus, s'il existait auparavant un ordre, il était paradoxal : « Le mal au bien était lié »⁵. Enfin, la vision elle-même donnait déjà des signes de fragilité : son contenu, « silhouette informe », « était voilée »⁶. Après le « passage effrayant » des « deux anges » aux « ailes étranges », l'humanité et son Histoire restent les mêmes, constituées des mêmes éléments : « [d]u bien, du mal, des pleurs, du deuil, des sacrifices »⁷.

L'« événement », la distinction entre les deux visions de l'Histoire, réside dans une différence de perception, qui se double d'un changement d'esthétique : il n'y a « plus de lien » entre les éléments de la vision⁸, l'édifice est « écroul[é] »⁹ et ne manifeste pas un sens d'ensemble. La menace de cet écroulement de toute narrativité, de toute construction syntagmatique, se dit en effet alors dans les termes d'un risque de perte de tout sens, c'est-à-dire à la fois d'orientation, de direction linéaire du texte, et plus radicalement de signification dès lors qu'il n'y a « plus de lien » entre les termes du poème.

La vision permet cependant de faire apparaître un sens, quoique seulement pour les « tronçons »¹⁰ d'épopées réunis dans *La Légende des siècles*, même si, désormais, aucune d'entre elles « n[e sera] sans déchirure et n[e sera] sans lacune »¹¹. La dernière section du poème propose alors des descriptions du livre qui révèlent autant de significations de celui-ci. L'ultime phrase décline ainsi, sur vingt-et-un vers, six déterminations introduites par la tournure attributive « c'est » :

Et qu'est-ce maintenant que ce livre, traduit
Du passé, du tombeau, du gouffre et de la nuit ?
C'est la tradition tombée à la secousse
[...]
C'est la construction des hommes, la mesure
[...]
C'est l'incommensurable et tragique monceau,
[...]
Ce livre, c'est le reste effrayant de Babel ;
C'est la lugubre Tour des Choses, l'édifice
[...]
C'est l'épopée humaine, âpre, immense, — écroulée¹².

¹ *Ibid.*, p. 193, v. 172.

² *Ibid.*, p. 194, v. 176, 181 et 176.

³ À propos de cette temporalité paradoxale de « La Vision d'où est sorti ce livre », voir Pierre Laforgue, « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, Paris, Éditions Gallimard, 2008, p. 295-298. Il affirme par exemple que « *La Vision* apparaît comme une prophétie au passé, où se révèle, non pas l'avenir de l'Histoire humaine, mais son passé préhistorique et anhistorique ».

⁴ Nouvelle Série de *La Légende des siècles*, *op. cit.*, « La vision d'où est sorti ce livre », p. 192, v. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 193, v. 138.

⁶ *Ibid.*, p. 192-193, v. 147.

⁷ *Ibid.*, p. 194, v. 236.

⁸ *Ibid.*, p. 193, v. 168, 179, 180 et 190.

⁹ *Ibid.*, p. 194, v. 240.

¹⁰ *Ibid.*, v. 238.

¹¹ *Ibid.*, p. 193, v. 192.

¹² *Ibid.*, v. 217-219, 223, 230, 234-235 et 240.

Ces descriptions jouent sur le bégaiement annoncé au vers 200, mais le dépassent pour entrer dans une mélopée et une surenchère de signification, à la fois ramassant en une phrase ce qu'est le livre, et le déployant à travers la répétition et la variation en une période démesurée.

Enfin, la formule finale (au vers 240) se présente comme un résumé des deux mouvements en tension dans le poème, celui de l'« édifice » d'une part, et celui du « monceau » et du « reste » d'autre part : le déploiement de l'« épopée », monument de la tradition, à travers le registre ternaire des adjectifs, est finalement interrompu par le tiret et l'adjectif « écroulée ». Ce participe passé conserve dans sa valeur sémantique la notion d'un mouvement achevé du verbe, tandis que parmi les adjectifs qui précèdent, le choix du mot « âpre » (qui connote un escarpement), associé à la notion d'« immens[ité] », fait signe vers une ascension, un sommet, à la fois au sens d'une montagne et au sens de l'acmé d'une période rhétorique.

L'interruption annoncée au vers 200 est donc consommée, mais l'hésitation demeure : est-ce pour un écroulement du sens ou pour une surenchère du sens ? La question est au cœur de *La Légende des siècles* : le sens serait à chercher non dans l'événement qui étouffe l'Histoire plus qu'il ne l'épuise¹, mais paradoxalement dans les « lacunes », « déchirures » et « béances » de celles-ci.

Claude Millet note ainsi la disjonction au sein du poème « La vision d'où est sorti ce livre » entre les principes énoncés et les conséquences représentées : le règne du « saut logique », de l'« affirmation sans démonstration ». Elle alterne dans son analyse entre « chaos », « non-sens », « démantèlement » d'une part, et « chose positive », « tentative d'élaboration du sens », et « coup de force de l'espérance » d'autre part². Enfin, elle interprète cette difficulté à trancher entre les directions possibles au sein du poème comme un « passage de l'Histoire par son mythe permet[tant] de l'ancrer dans un temps hors date [...], qui n'obéit à aucune logique, sinon celle de l'imagination »³. En effet, à travers les images de la vitre, du mur, des anges, de l'écroulement, qui font entrer dans une « vision » relevant, selon la formule de C. Millet, du « cauchemar » ou de l'« hallucination », le poème liminaire de la *Nouvelle Série* semble obéir non à une logique linéaire, mais aux exigences de l'imagination⁴ (de l'auteur et/ou du lecteur). Dès lors, développer ces images elles-mêmes, dans une confusion qui est peut-être moins chaos que complexité, richesse, voire surabondance de signification, devient un acte positif, la production d'un mythe fondateur d'un nouveau mode de visibilité, c'est-à-dire à la fois de perception et de signification du monde épique.

« La vision d'où est sorti ce livre » se présente bien comme un mythe inaugural de *La Légende des siècles*, à partir duquel s'instaure un régime de vision particulier, alliant vie des images et surabondance de signification plutôt que narration syntagmatique qui ferait sens de manière linéaire et univoque. En effet, si l'épopée hugolienne peut être brève, elle n'est pas destruction systématique du sens (c'est-à-dire à la fois de toute direction et de toute signification) : si elle pratique la répétition et la variation, c'est pour mettre en place un ordre propre, et non pour vider le réel de tout sens.

Si Auerbach et Staiger ont souligné la tendance visuelle de l'épopée dans des œuvres aussi anciennes que celles d'Homère⁵, Victor Hugo systématise cette dimension et confère une puissance de signification nouvelle aux images, s'appuyant sur leur caractère synthétique. C'est en cela que l'on peut dire avec Albert Thibaudet que « Hugo n'a pas créé la vision épique, mais il a créé l'épopée visionnaire »⁶.

¹ Sur ce paradoxe, voir Danièle Chauvin, « *La Légende des siècles*, l'Apocalypse et l'Orestie » dans André Guyaux et Bertrand Marchal (dir.), *Victor Hugo : La Légende des siècles (Première série)*, op. cit., p. 65-76.

² Claude Millet, *Le Mur des siècles : la représentation de l'histoire dans la Nouvelle Série de La Légende des siècles de Victor Hugo*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université Paris 7, soutenue en 1991, p. 609-610.

³ *Ibid.*, p. 622.

⁴ *Ibid.*

⁵ Voir *supra* (ch. 3, p. 192-193) les analyses d'Auerbach et Staiger.

⁶ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de Chateaubriand à Valéry* [1936], Verviers (Belgique), Marabout, 1981, p. 174.

2. La « Préface » de la *Première Série* : la comparaison comme modèle poétique

Cependant, une telle dimension visionnaire entre en opposition avec un autre mode de représentation de l'œuvre, présenté dans la « Préface » de la *Première Série*. Au mythe inaugural que constitue « La vision d'où est sorti ce livre », fait contrepoint un préambule plus discursif, instaurant un mode de compréhension plus linéaire dans l'œuvre. En effet, l'ensemble de ce texte liminaire offre un exposé des modes d'interprétation possible du lien entre les poèmes, et par là du sens (c'est-à-dire à la fois de l'orientation et de la signification) de l'Histoire.

Dès lors, même les images auxquelles Victor Hugo a recours n'invitent pas à entrer dans une autre perception du réel, à voir « le revers inattendu des choses »¹, mais offrent plutôt des modèles poétiques pour exprimer le lien entre les poèmes. L'auteur recourt ainsi à la comparaison de la mosaïque : « Comme dans une mosaïque, chaque pierre a sa couleur et sa forme propre ; l'ensemble donne une figure. La figure de ce livre, on l'a dit plus haut, c'est l'homme². » Plus haut, en effet, il s'agit de :

[...] faire apparaître, dans une sorte de miroir sombre et clair [...] cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des Siècles*³.

Les images de la mosaïque ou du miroir (cette « figure » unificatrice d'un « grand individu collectif ») ont ici une valeur herméneutique qui reste au niveau de la comparaison, sans que l'image acquière une réalité autonome.

Enfin, loin de mettre en place le régime de visibilité appelé par « La vision d'où est sorti ce livre », la « Préface » se propose de déterminer un fil conducteur susceptible d'assurer un lien entre les « petites épopées ». L'auteur affirme ainsi que l'« ambition » fédératrice de l'œuvre consiste à « faire apparaître » tous les aspects du « genre humain », ou encore : « ces poèmes, divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée, n'ont entre eux d'autre nœud qu'un fil, ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès⁴. » Contrairement à « La vision d'où est sorti ce livre », qui rend visibles les ressorts de l'histoire sans toutefois leur donner une forme théorique, la « Préface » revendique ainsi certains liens entre les poèmes, qui demeurent pourtant parfois inaccessibles au lecteur.

Si ces déclarations liminaires exhibent certaines logiques d'un recueil organisé autour des figures de l'Homme et du Progrès, on voit poindre des nuances, la semi-reconnaissance de la faiblesse des clés interprétatives données par l'auteur, la distinction entre plusieurs « fils » possibles plus ou moins massifs (l'Homme) ou ténus (le Progrès), selon des statuts légèrement différents. Ce sont alors peut-être ces nuances de la « Préface », cette manière de tenir ensemble des positions en tension, qui annoncent avec le plus de justesse la complexité des liens qui unissent les poèmes et les aspects de la réalité développés dans l'œuvre.

Au régime visionnaire du poème liminaire de la *Nouvelle Série*, la « Préface » du recueil de 1859 oppose un autre mode de signification de l'œuvre et de l'Histoire qu'elle retrace : les comparaisons du miroir ou de la mosaïque sont autant de modèles d'une poétique ; le lecteur n'entre ni dans l'un ni dans l'autre, mais ceux-ci présentent des caractéristiques pertinentes pour la compréhension du fonctionnement de *La Légende des siècles*. La « Préface » de la *Première Série* et celle qui ne sera publiée qu'en 1877 (« La vision d'où est sorti ce livre ») invitent ainsi à deux modes de lecture différents. La première présente, à travers des comparaisons, certains aspects à première vue contradictoires du texte, dans une tension d'où peut jaillir une signification de

¹ Première Série de *La Légende des siècles*, op. cit., « Sultan Mourad », p. 698, v. 146.

² *Ibid.*, « Préface », p. 566.

³ *Ibid.*, p. 565.

⁴ *Ibid.*, p. 566.

l'ensemble. Dans la seconde, les images font l'objet d'un traitement différent : dépassant le niveau de la comparaison, le poème donne vie aux figures et en explore à la fois la matérialité et la narrativité. Un tel parcours instaure un autre mode de lecture, plus intuitif et plus ouvert à la diversité des interprétations, parce qu'avant tout centré sur la surabondance de signification des images et non sur une linéarité, qu'elle soit discursive ou narrative.

III. La vision épique : de la métaphore à la littéralité des images

Ce dernier phénomène apparaît également, à une autre échelle, dans une œuvre en prose comme *Notre-Dame de Paris*, non plus à travers un mythe inaugural, mais à travers un traitement particulier des métaphores. Paul Ricœur a mis en évidence la façon dont la métaphore permet une innovation sémantique, en détournant de sa référence habituelle le mot qui remplit la fonction du comparant : pour lui, il s'agit en effet d'une « stratégie de discours par laquelle le langage se dépouille de sa fonction de description directe pour accéder au niveau mythique où sa fonction de découverte est libérée »¹. Une telle analyse fournit un cadre à partir duquel réfléchir à la façon dont les métaphores peuvent devenir de « petits mythes », pour reprendre l'expression de Pierre Albouy². Si P. Ricœur attire l'attention sur la potentialité créatrice de ces images, celle-ci connaît des degrés divers, suivant que le comparant acquiert ou non une autonomie par rapport au comparé, demeure un simple sens « figuré » de ce dernier ou « trans-figure » au sens propre le visible dans l'œuvre, provoquant des métamorphoses durables de personnages.

En effet, l'instauration d'un mode de visibilité épique à l'intérieur de l'œuvre peut notamment passer par un emploi particulier des métaphores : dans *Notre-Dame de Paris*, celles-ci dépassent leur dimension de figures pour réaliser le transport qu'annonce leur étymologie et explorer la littéralité des images et leur richesse de signification, là où d'autres œuvres demeurent dans le domaine du « comme si » et conservent à l'image une dimension d'abord explicative. On prendra, pour bien établir la distinction, l'exemple des *Misérables*, une œuvre très proche de *Notre-Dame de Paris* par bien des aspects, mais dont le fonctionnement se distingue pourtant. En effet, *Les Misérables* et *Notre-Dame de Paris* n'entretiennent pas le même rapport au temps, au mythe et au réel, la distinction se faisant au niveau de la façon dont l'œuvre anime ou non les images.

1. *Les Misérables* : un mode de vision épique ?

Dans *Les Misérables*, Victor Hugo réserve un traitement spécial à la question du lien entre la vision et le genre épique. Dans les chapitres consacrés à « l'épopée de la rue Saint-Denis », il rappelle³ ainsi que, lors d'une émeute, se déploie chez les insurgés une forme de « vision » très particulière.

Celle-ci n'est pas sans lien avec la proximité de la mort, qui produit, notamment dans l'esprit du personnage de Marius, une transfiguration des événements. Ceux-ci apparaissent soudain grandioses et signifiants :

En proie au va et vient de ses pensées, il [Marius] baissait la tête.

Tout à coup il la redressa. Une sorte de rectification splendide venait de se faire dans son esprit. Il y a une dilatation de pensée propre au voisinage de la tombe ; être près de la mort, cela fait voir vrai. La vision de l'action dans laquelle il se sentait peut-être sur le point d'entrer lui apparut, non plus lamentable, mais superbe. La guerre de la rue se transfigura subitement, par on ne sait quel travail d'âme intérieur, devant l'œil

¹ Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 311.

² Pierre Albouy, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, José Corti, 1963, p. 14.

³ *Les Misérables*, dans *Œuvres complètes*, « Roman II », *op. cit.*, V, 1, 18, p. 969.

de sa pensée. Tous les tumultueux points d'interrogation de la rêverie lui revinrent en foule, mais sans le troubler. Il n'en laissa aucun sans réponse¹.

Une telle lucidité, qui est en même temps vision et compréhension, concerne non seulement le passé du personnage, mais encore la circonstance présente : il peut à la fois comprendre ce qui lui apparaissait jusque-là énigmatique dans les événements de sa vie et prendre les décisions opportunes. Alors que la barricade, érigée rue Saint-Denis par les émeutiers de juin 1832, s'apprête à tomber aux mains des forces de l'ordre, il a en effet l'idée de menacer les assaillants de faire exploser un baril de poudre, parvenant ainsi à « sauver » *in extremis* le camp des révolutionnaires. Cependant, cet état visionnaire est éphémère : pendant la nuit suivante, en effet, « Marius ne regard[e] plus rien »².

Certains passages des *Misérables* se rapprochent davantage encore d'un fonctionnement qui consisterait à mettre en mouvement des images animées d'une vie propre. Il arrive en effet que Victor Hugo prête une force telle à la vision que celle-ci devient capable de faire apparaître ce qui ne se voit pas d'ordinaire, voire de transformer le réel. Ainsi, le regard de Jean Valjean discerne ou rend visible la grille de l'égout qui lui permettra de quitter la rue de la Chanvrerie en emportant le corps de Marius :

À force de regarder, on ne sait quoi de vaguement saisissable dans une telle agonie se dessina et prit forme à ses pieds, *comme si* c'était une puissance du regard de faire éclore la chose demandée. Il aperçut à quelques pas de lui, au bas du petit barrage si impitoyablement gardé et guetté au dehors, sous un écroulement de pavés qui la cachait en partie, une grille de fer posée à plat et de niveau avec le sol³.

La « puissance » de vision que provoque la proximité de la barricade atteint ici son maximum, si bien qu'elle permet de rendre visible ce qui demeurait jusque-là caché. De la notion d'une élucidation de toutes les ressorts du monde réel, on glisse vers une dramatisation de ce mode de visibilité, vers l'idée de rendre visible l'invisible. Le regard de Jean Valjean déchiffre le réel et fait apparaître ce qui était déjà là mais ne se voyait pas. Cependant, ce surgissement reste ici sur le mode du « comme si »⁴ : il s'agit d'attirer le regard sur un élément qu'un observateur attentif a toujours la possibilité de voir, même s'il passe habituellement inaperçu. La découverte de ce passage souterrain fonctionne comme une révélation de réelle importance dans la trame de l'histoire, plutôt qu'elle ne vise pas à dire un être profond des choses.

Dans *Les Misérables*, la métaphore ne réalise jamais totalement le « transport » que son étymologie annonce. La vision de la grille des égouts laisse place à celle du tunnel lui-même. Cet univers souterrain, où le personnage peut, « regard[er] l'évanouissement de cette patrouille de fantômes »⁵ qu'il croise sur sa route, s'avère propice au surgissement du fantastique ; et pourtant, ces évocations restent toujours explicitement du domaine de la métaphore, sans donner une autonomie à la réalité décrite :

Une âme damnée qui, du milieu de la fournaise, apercevrait tout à coup la sortie de la géhenne, éprouverait ce qu'éprouva Jean Valjean. Elle volerait éperdument avec le moignon de ses ailes brûlées vers la porte radieuse⁶.

Si l'évocation fait surgir un instant les images infernales et met en perspective la scène tout en offrant une élucidation des émotions et du comportement du personnage, le passage reste au conditionnel, mode de l'irréel, et n'explore pas plus avant la littéralité de la métaphore. Derrière les

¹ *Ibid.*, IV, 13, 3, p. 887.

² *Ibid.*, V, 1, 2, p. 930.

³ *Ibid.*, V, 1, 24, p. 989.

⁴ Analysant les métaphores dans *Les Misérables*, M. Roman et M.-C. Bellosta soulignent ainsi leur dimension heuristique : il s'agit d'« énigmes » à déchiffrer pour mieux appréhender le comparé de l'image, plutôt que d'un seuil vers l'autonomie de l'image (voir *Les Misérables, roman pensif*, Paris, Belin, 1995, p. 165-167).

⁵ *Les Misérables, op. cit.*, V, 3, 2, p. 1013.

⁶ *Ibid.*, V, 3, 7, p. 1024.

figures fantastiques, qui prennent la forme de figures de rhétorique (métaphores ou encore oxymores), se cachent des personnages aussi prosaïques que Thénardier, « bourgeois manqué »¹, par exemple dans la description suivante : « Il semblait marcher avec les pattes de velours du tigre. Un moment après, cette hideuse providence était rentrée dans l'invisible². »

La rhétorique du visible et de l'invisible, de l'imaginaire et du fantastique, est ici convoquée au bénéfice de la description d'une rencontre entre deux fugitifs pourchassés par la police au milieu du cloaque des égouts. La tendance de l'épique, soulignée par des théoriciens comme Auerbach et Staiger, à élucider et à rendre visible l'invisible est ainsi mise au service du grandissement de scènes prosaïques.

2. *Notre-Dame de Paris* : fantastique et merveilleux

Au contraire, l'apparition de Quasimodo au début de *Notre-Dame de Paris*, lors du concours pour désigner le pape de la fête des fous, dépasse la modalité du « comme si » qui a cours dans *Les Misérables*. Ce que l'assistance avait d'abord pris pour un « masque » est bien le visage réel du personnage :

Mais c'est alors que la surprise et l'admiration furent à leur comble. La grimace était son visage.

Ou plutôt toute sa personne était une grimace³.

À la faveur du chiasme, on explore le glissement possible entre la simple métaphore et la littéralité de l'image : si le visage et sa grimace peuvent devenir métaphore de l'ensemble de la personne, c'est bien parce que l'assimilation entre grimace et visage est réelle et complète. La copule du verbe être signifie en effet une identité, au sens le plus radical, celle-ci constituant la seule explication possible de la réaction de la foule.

Plus encore, si le fantastique au sens que lui donne T. Todorov⁴ ne fait que de rares apparitions dans *Les Misérables*, où l'image reste régulée par la relation métaphorique, il est en revanche bien présent dans *Notre-Dame de Paris*, où il permet par exemple de rendre compte de l'hésitation dans laquelle se trouvent les truands pour s'expliquer la résistance de la cathédrale dont ils essaient de forcer la grande porte. Alors que des pierres commencent à tomber des hauteurs de Notre-Dame, le personnage de Jehan offre ainsi une interprétation de la scène, prêtant une vie autonome à la cathédrale elle-même, capable de lancer des projectiles : « — Diable ! cria Jehan, est-ce que les tours nous secouent leurs balustrades sur la tête⁵ ? »

Certes les personnages hésitent sur l'identification des causes de ces agressions, mais le narrateur prend soin de préciser que le lecteur a, pour sa part, su déterminer bien plus tôt l'acteur réel de cette résistance de la cathédrale : « Le lecteur n'en est sans doute point à deviner que cette résistance inattendue qui avait exaspéré les truands venait de Quasimodo »⁶. Si l'on a pu s'interroger devant les projectiles étranges, c'est donc davantage sur les raisons qui ont pu conduire le sonneur de cloches à les lancer à ce moment-là. Le narrateur procède d'ailleurs à une élucidation complète de cette question, mettant en lumière tous les détails du cheminement mental de

¹ *Ibid.*, V, 9, 4, p. 1142.

² *Ibid.*, V, 3, 8, p. 1028.

³ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1931], dans *Œuvres complètes*, édition de Jacques Seebacher et Guy Rosa, vol. « Roman I », Paris, Robert Laffont, collection « Bouquins », 2002, I, 5, p. 528.

⁴ On connaît la distinction établie par Tzvetan Todorov entre merveilleux et fantastique : dans les deux cas, le texte doit obliger le lecteur « à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes » ; mais dans le premier, le lecteur accepte d'emblée, comme une donnée acquise, l'intervention du surnaturel, tandis que dans le second, se maintient une hésitation entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués (*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, notamment p. 37).

⁵ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 795.

⁶ *Ibid.*

Quasimodo et de l'opération pratique elle-même, si bien que l'hésitation initiale se trouve finalement résolue.

Cependant, au moment où les deux fils de l'histoire se rejoignent dans le présent de l'attaque, le narrateur attire l'attention sur ce qui est resté invisible à tous. Au-delà de cette hésitation des personnages sur l'identification des causes de ces agressions et du lecteur sur les motivations de Quasimodo, le narrateur fait rapidement pénétrer le lecteur de plain-pied dans le merveilleux, dans une représentation littérale de la monstruosité physique et morale d'un personnage capable d'exécuter une telle opération :

Qui eût pu voir Quasimodo en ce moment eût été effrayé. Indépendamment de ce qu'il avait empilé de projectiles sur la balustrade, il avait amoncelé un tas de pierres sur la plate-forme même. Dès que les moellons amassés sur le rebord extérieur furent épuisés, il prit au tas. Alors il se baissait, se relevait, se baissait et se relevait encore, avec une activité incroyable. Sa grosse tête de gnome se penchait par-dessus la balustrade, puis une pierre énorme tombait, puis une autre, puis une autre. De temps en temps il suivait une belle pierre de l'œil, et, quand elle tuait bien, il disait : Hun¹ !

Cette fois, le narrateur dévoile la scène dans toute son horreur et sa force, lui donnant toute sa visibilité sans la mettre en balance par l'hésitation fantastique ou l'ironie. Il la porte même à son comble, si bien que l'épisode n'est supportable que parce qu'il est sur le mode conditionnel, non pas parce qu'il n'a pas eu lieu, mais parce que personne ne l'a vu : le conditionnel passé ne touche pas la réalité du personnage, ne vient pas mettre à distance la scène elle-même, mais seulement la possibilité de la voir.

Dans la description de la cathédrale qui suit l'attaque au plomb fondu, une telle atmosphère, alliée au style médiévalisant du décor², modifie l'effet ordinaire des métaphores :

Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui *avaient l'air* de rire, des gargouilles qu'*on croyait* entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée. Et parmi ces monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre par cette flamme, par ce bruit, il y en avait un qui marchait et qu'on voyait de temps en temps passer sur le front ardent du bûcher comme une chauve-souris devant une chandelle³.

Les métaphores, expliquées par les effets d'optique, suscitent une autre forme de vision. Celle-ci est appelée par un vocabulaire visuel du passage pourtant convoqué au départ au service d'explications rationnelles, conformes aux lois du monde réel. Les outils de la métaphore (« avaient l'air », « on croyait ») sont progressivement abandonnés pour laisser place à un être vivant extraordinaire : là où le personnage était jusque-là un « monstre » au seul sens métaphorique, et à ce titre conservait encore une humanité, il s'inscrit désormais dans un continuum avec les êtres de pierre.

À la fin du chapitre, au moment où les truands parviennent finalement à monter à l'assaut de la cathédrale, la métaphore achève de laisser la place à la représentation de monstres réels. Ce glissement de la métaphore vers le sens littéral ne concerne plus uniquement Quasimodo, mais les truands eux-mêmes. L'excès des sentiments de « honte » et de « rage » produit un effet spectaculaire sur la foule, qui en est finalement transformée en une « fourmilière » de monstres. Les jeux de l'étrange lumière, les prouesses physiques et la démesure des passions viennent confirmer cette nature monstrueuse des personnages et le nouveau régime de réalité dans lequel le texte a basculé : « La fureur faisait rutiler ces figures farouches ; leurs fronts terreux ruisselaient de sueur ; leurs yeux éclairaient⁴. » On se rappelle que la « grimace » de Quasimodo était apparue au début de

¹ *Ibid.*, p. 796.

² Sur cette qualité du décor inspiré du Moyen Âge, approprié à une « œuvre d'imagination, de caprice et de fantaisie », voir Patricia A. Ward, *The Medievalism of Victor Hugo*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1975, p. 46.

³ *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, X, IV, p. 798 (je souligne).

⁴ *Ibid.*, p. 803.

de l'œuvre non comme un simple masque ou une métaphore, mais comme sa personne même. Or, cette grimace est à présent généralisée et rendue visible chez les assaillants de la cathédrale eux-mêmes. Le narrateur note ce phénomène paradoxal d'extériorisation et de démultiplication : « Toutes ces grimaces, toutes ces laideurs investissaient Quasimodo¹. »

La finale de la description recourt à nouveau au conditionnel passé, mais cette fois au contraire pour souligner qu'il s'agit bien d'une métaphore, non de la réalité : dans un dernier renversement, ce sont les monstres de pierre des autres églises qui sont devenus les métaphores des truands désormais identifiés comme les véritables monstres. Le terme « fantastique » intervient alors explicitement. En contexte, il renvoie moins au sens que lui donne Todorov qu'à l'idée d'un merveilleux sombre et spectaculaire². On a quitté l'hésitation pour pénétrer dans un univers qui a ses lois et sa vie propres :

On eût dit que quelque autre église avait envoyé à l'assaut de Notre-Dame ses gorgones, ses dogues, ses drées, ses démons, ses sculptures les plus fantastiques. C'était comme une couche de monstres vivants sur les monstres de pierre de la façade³.

L'outil de comparaison « comme », qui réapparaît à la dernière phrase, porte davantage sur le mot « couche » que sur la mention des « monstres vivants » : l'image est à la fois celle d'un empilement et d'un étalement déshumanisants qui ajoutent encore au caractère monstrueux et inhumain de la situation. Cette dernière description exprime alors la réalité que l'ensemble du récit de l'attaque a contribué à établir, celle de monstres qui s'animent et déploient tout le sens littéral des termes.

Ce que la comparaison de *Notre-Dame de Paris* et des *Misérables* met ici en évidence, c'est la spécificité d'un usage de la métaphore, à l'intérieur d'une même propension à donner une visibilité et une dimension spectaculaire à tout ce qui constitue l'univers épique.

Pour un modèle cohérent d'épique moderne

Notre-Dame de Paris et une certaine *Légende des siècles* présentent ainsi deux modalités de la mise en place d'un régime de vision spécifique. Les deux œuvres recourent pour ce faire à une potentialité du mythe et de la métaphore : il s'agit de donner une vie propre, autonome, aux images, de déployer ainsi une narrativité comme spontanée de celles-ci, de donner à voir un monde où tout est visible, où tout ce qui est se voit doté d'une apparence et où tout ce qui apparaît est riche de signification. À la menace qui pèse sur la linéarité narrative traditionnelle, le développement des images répond par la mise en place de réseaux signifiants, d'un mode de lecture paradigmatique, de figures certes plus éclatées, mais non pas dépourvues de toute signification. Retrouvant dans cette exploitation de l'image une forme d'immédiateté, même fictive, et un mode de lecture à la fois synthétique et ouvert, les deux œuvres offrent une réponse au double défi hégélien et mallarméen lancé à l'épique et présentent un modèle cohérent d'épique moderne.

¹ *Ibid.*

² Le dictionnaire Littré donne comme définition du fantastique « Qui n'existe qu'en fantaisie, en imagination » et « Qui n'a que l'apparence d'un être corporel ». Il renvoie explicitement au genre du conte, en particulier celui illustré par E.T.A. Hoffmann, caractérisé par une forte présence du surnaturel.

³ *Notre-Dame de Paris, op. cit.*, X, IV, p. 803.