

« Comment infirmer ? Le sublime »

Il y a d'abord dans *Les Contemplations* une contestation bien connue de la rhétorique et plus particulièrement de la rhétorique du sublime conçue comme un sublime purement rhétorique. Cette rhétorique paradoxale d'un sublime anti-rhétorique est traditionnelle, elle se nourrit de la nature même d'un concept fondamentalement subversif puisque le sublime est précisément le concept d'une anti-rhétorique où l'art se fait nature, où le sublime conteste de l'intérieur même l'art au nom de la nature, la règle au nom du génie, le faire au nom de l'effet. Mais dans *Les Contemplations* le sublime se constitue également comme un idéal de la rhétorique où le discours se fait acte et plus encore puissance paradoxale de sublimation du négatif (à la fois quantitative et qualitative) ; enfin au terme de cette instauration du sublime, et par conséquent de cette intégration de la totalité du réel dans le poème, Hugo semble concevoir le sublime comme une puissance d'affirmation de la totalité qui *élargit* et ouvre indéfiniment le champ de la poésie lyrique¹.

Le sublime selon Hugo : forme ou force du discours ?

Tout le livre premier des *Contemplations* vise à mettre en place cette déclaration de principe et cette poétique affichée de rupture. On y trouve du reste certains des poèmes les plus connus et les plus prodigués d'un point de vue académique quand il s'agit de Hugo et plus précisément des *Contemplations* : « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) et sa « Suite » (I, 8), « À propos d'Horace » (I, 13), « Vers 1820 » (I, 16) et « Quelques mots à un autre » (I, 26). La contestation porte autant sur la rhétorique que sur la classe de rhétorique, du reste. La réflexion de Hugo porte autant sur la poétique littéraire (I, 7, I, 8, I, 26) que sur sa réception et son enseignement (I, 13, I, 16). Ces poèmes « académiques » sont en effet également des poèmes didactiques, des leçons sur la pédagogie.

¹ Cet article peut se lire en miroir avec cet autre : « La nature dans *Les Contemplations* : représentation et figuration » dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), *Lectures des Contemplations*, Rennes, PUR, 2016. De nombreux éléments déjà abordés, notamment au sujet du sublime, n'ont pas été repris ici pour des raisons évidentes. Nous nous permettons donc d'y renvoyer le lecteur.

« Guerre à la rhétorique » : d'un sublime l'autre

Dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7)², Hugo regimbe contre la règle des styles (humble ou simple, moyen ou tempéré, élevé ou sublime)³ qui fait porter un carcan de pesanteur et d'enflure à la poésie, condamnée au seul registre ou style dit « sublime » qui n'est qu'un autre mot pour désigner l'enflure artificielle ou l'emphase sans objet. Cette attaque ne vise donc pas le sublime à proprement parler mais bien plutôt le style sublime que l'on distingue depuis la traduction de Longin par Boileau en 1874. C'est d'ailleurs précisément Boileau, et non pas Longin⁴, qui en fait la distinction :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant⁵.

Le poème reprend en somme ce que les préfaces des *Odes et ballades* (1826) et de *Cromwell* (1827) affirmaient déjà, à savoir qu'« il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature »⁶. Le retour à la simplicité et au naturel avec la normalisation des styles (et l'inévitable confusion du prosaïque et du poétique qu'annonce Hugo⁷) n'est pas en soi non plus une revendication qui va à l'encontre d'une tradition bien établie, c'est même un des éléments décisifs de l'interprétation de Boileau là encore dans ses *Réflexions* : « ce n'est point le style sublime, ni par conséquent les grands mots, qui font toujours le Sublime dans le discours [...]. Au contraire, il y en a un nombre considérable, où tout est composé de paroles

² Voir *Les Quatre vents de l'esprit*, Livre I (« Le Livre satirique »), XIII (« Littérature ») : « Non ce n'est plus le temps où Lenôtre à Versaille / raturait le buisson, la ronce, la broussaille »

³ La règle des trois styles (*humilis, mediocris, sublimis*) s'établit progressivement dès le siècle d'Auguste. Au Moyen-Âge, elle forme un paradigme cohérent mais contraignant, « la roue de Virgile » (*rota virgilii*) que l'on constitue à partir de l'œuvre même du poète (*Bucoliques, Géorgiques, Enéide*) : trois styles (humble ou simple, tempéré ou moyen, grave ou sublime), trois classes (bergers, paysans, guerriers), trois genres (poésies pastorale, pastorale, épique), trois lieux (pâturages, champs, châteaux), outils (houlette, charrue, épée), animaux (mouton, bœuf, cheval), végétaux (hêtres, arbres fruitiers, cèdres et lauriers).

⁴ Ce qu'on lui reprochera : voir par exemple Sylvain, *Nouveau traité du sublime*, Paris, Prault, 1741, Livre II, 3^{ème} partie ch. VIII, p. 372-374 et Livre III, ch. VI, p. 463-471). Certes Longin distingue l'enflure du sublime (ch. II) mais il préconise aussi d'éviter la « bassesse des termes » (ch. XXXIV)

⁵ Nicolas Boileau, « Préface » à Longin, *Traité du Sublime*, (1674), trad. Boileau, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995, p. 70.

⁶ Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Critique, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 23.

⁷ « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » (I, 7, v. 179).

fort simples et fort ordinaires »⁸. Dans le débat sur la sublimité supposée du *fiat lux* que Longin pose comme parangon, Boileau, contre Huet, avance la simplicité voire l'humilité comme gage d'un effet sublime comme il le dit à propos de la Bible où « c'est cette simplicité qui en fait même la sublimité »⁹, comme au sujet des « bons écrivains » en général : « Les grands mots, selon les habiles connaisseurs, font, en effet, si peu l'essence entière du Sublime, qu'il y a même dans les bons écrivains des endroits sublimes, dont la grandeur vient de la petitesse énergique des paroles », ce qui prouve assez semble-t-il que « le simple et le sublime dans le discours ne sont nullement opposés »¹⁰. Le mélange, ou l'indifférence, des styles est à l'inverse la marque du sublime authentique, lequel est hautement transgressif. Cette rhétorique sublime de l'anti-sublime se fonde donc paradoxalement sur Boileau lui-même et sur sa distinction entre style sublime et art sublime (ou sublime) avec la promotion de la simplicité¹¹. De ce point de vue-là Hugo brocarde davantage le Boileau de *L'Art poétique*¹² que le traducteur du *Traité du sublime* du pseudo-Longin¹³ tant il est évident de constater combien ceci détruit cela¹⁴, combien Boileau (dans sa traduction certes mais aussi et surtout dans sa « Préface » et ses « Remarques ») excuse la forme ou l'informe même au nom de la « force énergique »¹⁵ du discours. Longin comme Boileau¹⁶ et évidemment comme Hugo (de la préface des *Odes et ballades* à *William Shakespeare* en passant par la Préface de *Cromwell*) mettent le génie au-dessus des règles au nom même des lois de la nature dont dépend l'activité sublime du créateur car « dans les ouvrages d'art, c'est le travail et l'achèvement que l'on considère : au lieu que dans les ouvrages de la nature, c'est le Sublime et le prodigieux »¹⁷. Cette critique de la rhétorique dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) est donc une critique d'un sublime rhétorique de pure forme. Elle se double d'une satire de la classe de rhétorique dans « À propos d'Horace » (I, 13) et sans doute en un sens aussi dans « Vers 1820 » (I, 16). De la même façon que le dogme du style sublime étouffe la création poétique sous une gangue de conventions, la réception des œuvres sublimes des génies

⁸ Nicolas Boileau, « Réflexions » à Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 151.

⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Simplicité que Hugo donne comme corrélat de la beauté au détour d'un vers : « c'était simple et beau » (I, 22, v. 65). Simple donc beau ?

¹² Voir notamment I, 7, v. 138, et I, 26, vv. 22-24 et 158.

¹³ Là encore, Hugo suit une tradition critique déjà bien établie. Voir par exemple Louis-Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, 1784, 2 tomes en 1 vol, tome II, « Boileau », p. 129-133 (orthographe modernisée).

¹⁴ Pourtant publiés ensemble en 1674 dans les *Œuvres diverses* de Boileau, le *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin* contredit complètement les préceptes de *L'Art poétique* : voir Théodore A. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971, ch. III, p. 66-67.

¹⁵ Nicolas Boileau, « Réflexions » à Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁶ Voir Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, ch. XXVII « Si l'on doit préférer le médiocre parfait au Sublime qui a quelques défauts » et ch. XXX « Que les fautes dans le Sublime peuvent s'excuser ».

¹⁷ *Ibid.*, p. 126.

littéraires se trouve dénaturée par la concaténation obscurantiste des pédants « rayant tous les sublimes livres »¹⁸.

Contre le sublime verbeux : le sublime verbal

À un sublime de pure forme, Hugo oppose la force du sublime et au style sublime, l'art sublime. Le poète sublime, « poète farouche »¹⁹ à la fois « mage effaré »²⁰ et prophète, s'exprime dans un « style énorme et rugissant »²¹. Il est « formidable »²². De ce point de vue-là, Hugo reste fidèle à une conception et une représentation établies dès les *Odes* avec le poème précisément intitulé « Le Poète » :

Un formidable esprit descend dans sa pensée.
Il paraît ; et soudain, en éclairs élançée,
Sa parole luit comme un feu.
Les peuples prosternés en foule l'environnent,
Sina mystérieux, les foudres le couronnent,
Et son front porte tout un Dieu !²³

Plus encore, Hugo reprend à son compte les expressions imagées et néanmoins consacrées de la tradition du sublime rhétorique : « Quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre »²⁴. Le mot du poème, comme l'effet sublime, est coup de « foudre »²⁵. Après le style sublime, sorte de faux sublime d'enflure qui contraint et la création poétique et sa réception en l'affaiblissant et en l'affadissant, voici donc venir le temps de l'art sublime qui chante et enchante les pouvoirs du langage poétique : « Oui tout puissant ! tel est le mot »²⁶.

¹⁸ « À propos d'Horace », I, 13, v. 89.

¹⁹ « Ibo », VI, 2, v. 101.

²⁰ *Ibid.*, v. 116. Nous renvoyons également et bien évidemment au célèbre poème « Les Mages » (V, 23) qui développe les éléments de cette mission du poète-prophète. Voir également Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, « Hugo », ch. X, « Doctrine du sacerdoce poétique », p. 489-530.

²¹ « Réponse à un acte d'accusation », I, 7, v. 137. Cf. « Ibo » (VI, 2, vv. 131-132) : Et, si vous aboyez, tonnerres, / Je rugirai. »

²² « Il faut que le poète... », I, 28, v. 6.

²³ Victor Hugo, « Le Poète », *Odes et Ballades*, dans *Poésie I, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985, Livre quatrième, Ode première, p. 201. Voir également « Pan » (*Les Feuilles d'automne*, XXXVIII) dans *Poésie I, op. cit.*, p. 669 : Ô poètes sacrés, échevelés, sublimes, / Allez, et répandez vos âmes sur les cimes. » et bien sûr « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*, I) dans *Poésie I, op. cit.*, p. 929 où l'on retrouve bien évidemment la plupart de ces éléments constitutifs de la figure du poète sublime aux pouvoirs prodigieux comme « rêveur sacré » au « front éclairé » : « Il rayonne ! Il jette sa flamme / Sur l'éternelle vérité ! / Il la fait resplendir pour l'âme / D'une merveilleuse clarté ! »

²⁴ Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, ch.I, (1.4), p. 74.

²⁵ « Suite », I, 8, v. 105.

²⁶ *Ibid.*, v. 103.

C'est bien là encore conférer au verbe poétique un pouvoir de ravissement, l'effet d'un *raptus* violent qui éblouit plus qu'il n'éclaire le jugement tant il est vrai que le sublime « ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader ». Le poète, hors de lui, est comme possédé tandis que son lecteur se voit dépossédé par le poème : « Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous le voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute »²⁷. « Le Poète » (III, 28) dresse un portrait particulièrement éloquent de Shakespeare en poète transfiguré par la sublimité de sa *fonction* qui « fait sortir de l'homme un sanglot surhumain » :

Il contemple la foule avec son regard fixe,
Et toute la forêt frissonne devant lui.
Pâle, il marche, au dedans de lui-même ébloui ;
Il va, farouche, fauve, et, comme une crinière,
Secouant sur sa tête un haillon de lumière.
Son crâne transparent est plein d'âmes, de corps,
De rêves, dont on voit la lueur du dehors ;
Le monde tout entier passe à travers son crible ;
Il tient toute la vie en son poignet terrible ;
Il fait sortir de l'homme un sanglot surhumain.
Dans ce génie étrange où l'on perd son chemin,
Comme dans une mer notre esprit parfois sombre.
Nous sentons, frémissants, dans son théâtre sombre,
Passer sur nous le vent de sa bouche soufflant,
Et ses doigts nous ouvrir et nous fouiller le flanc.²⁸

La figure du poète ainsi dressée - même hérissée (*horridus-horribilis*) - entre le frisson de terreur, la vision sombre et le pouvoir pathétique correspond à cette ambition d'un sacerdoce métaphysique associé à une toute-puissance du *pathos*, qui le distingue absolument : sa parole est instauratrice et retrouve la force originaire de l'acte *poïétique*. Il n'est pas par conséquent fortuit de voir Hugo reprendre le modèle exemplaire du verbe créateur depuis Longin²⁹ et de le personnifier (« Mon nom est FIAT LUX »³⁰) afin de lui donner le rang de principe originaire. Le mot est premier et crée la chose, instaure de l'être, immédiatement au contact électrique du sublime, qui n'est que la valeur indicielle d'une authentique parole poétique.

²⁷ Longin, *Traité du Sublime*, op. cit., .I, (1.4), p. 74. Voir Ernst-Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, rééd. Presses-Pocket, « Agora », 1991, « Epilogue », p. 620-623.

²⁸ « Le poète », III, 28, vv. 4-18.

²⁹ Voir Longin, *Traité du Sublime*, op. cit., ch. VI, p. 86.

³⁰ « Suite », I, 8, v. 102.

Autrement dit, sans le soutien du sublime la poésie ne serait que prosodie : « la poésie élégante n'est que de la versification » rappelle Mercier à l'occasion de son développement sur les « Beaux-arts » et le sublime³¹. En un sens, plus contemporain, le sublime c'est la force du « figural » dans la représentation poétique, la présence d'un « processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité »³² ; en bref, le discours (poétique) comme événement. Le poète a donc « droit » à la parole car il transmet la force des mots et la présence des choses. Hugo prend au mot l'évidence performative du *fiat lux* biblique exemplifié par Longin. Avec le sublime, « les mots sont des choses ». Il confère au poète une puissance démiurgique de créer des mondes : « car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »³³, donc « Le mot c'est Dieu »³⁴. Dans le poème, quand le mot fait événement et (re)devient chose dans une vision extasiée, il apparaît véritablement, il fait apparaître à la façon d'une apparition³⁵, ce que Boileau traduit chez Longin par « Images », et que l'on traduirait désormais plutôt par hypotyposes :

«Ces Images, que d'autres appellent Peintures ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent »³⁶.

Sous l'égide de Jean l'apocalyptique, « prophète sublime »³⁷ de nombreux poèmes mettent en scène (la litanie des « j'ai vu » notamment en V, 26 ou VI, 4) et parfois même mettent en œuvre cette poétique de la présence comme présentation³⁸ du sensible (« Magnitudo parvi »). La profération poétique y est prolifération cosmique : l'exclamation est le signe d'une vectorisation hallucinée de la proposition comme imminence du Possible ; la nominalisation indéfinie est présentation du mot-chose à l'état naissant :

³¹ Louis-Sébastien Mercier, « Beaux-arts », *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, 1784, 2 tomes en 1 vol, tome II, p. 147 (orthographe modernisée).

³² Voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14-15.

³³ « Suite », I, 8, v. 110.

³⁴ « Pleurs dans la nuit », VI, 6, v. 643.

³⁵ Pour Hugo, selon Yves Gohin, « Toute apparence [...] est nécessairement apparition » (*Victor Hugo*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1987, p. 79).

³⁶ *Ibid.*, ch. XIII (XV, 1), p. 97. Voir également Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, « Dialogue II », p. 34-35.

³⁷ « Un jour, le morne esprit... », VI, 7, v.1.

³⁸ Présentation et non représentation : il n'y a rien à « voir » donc rien à représenter, mais tout à « contempler » ou à figurer (« contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir » (« Magnitudo parvi », III, 30, vv. 566-567).

Ce qui t'apparaîtrait te ferait trembler, ange !
Rien, pas de vision, pas de songe insensé,
Qui ne fût dépassé par ce spectacle étrange,
Monde informe, et d'un tel mystère composé
Que son rayon fondrait nos chairs, cire vivante,
Et qu'il ne resterait de nous dans l'épouvante
Qu'un regard ébloui sous un front hérissé !

Ô contemplation splendide !
Oh ! de pôles, d'axes, de feux,
De la matière et du fluide,
Balancement prodigieux !
D'aimant qui lutte, d'air qui vibre,
De force esclave et d'éther libre,
Vaste et magnifique équilibre !
Monde rêve ! idéal réel !
Lueurs ! tonnerres ! jets de souffre !
Mystère qui chante et qui souffre !
Formule nouvelle du gouffre !
Mot nouveau du noir livre ciel !

Tu verrais ! – Un soleil ; autour de lui des mondes,
Centres eux-mêmes, ayant des lunes autour d'eux ;
Là, des fourmillements de sphères vagabondes ;
Là, des globes jumeaux qui tournent deux à deux ;
Au milieu, cette étoile, effrayante, agrandie ;
D'un coin de l'infini formidable incendie,
Rayonnement sublime ou flamboiement hideux !

Regardons, puisque nous y sommes !
Figure-toi ! figure-toi !
Plus rien des choses que tu nommes !
Un autre monde ! une autre loi !
La terre a fui dans l'étendue ;
Derrière nous elle est perdue !
Jour nouveau ! nuit inattendue !
D'autres groupes d'astres au ciel !
Une nature qu'on ignore,
Qui, s'ils voyaient sa fauve aurore,
Ferait accourir Pythagore
Et reculer Ézéchiel !³⁹

Ainsi, dans cette contestation romantique de la rhétorique du style sublime et de son enseignement au nom d'une force transcendante immanente et immédiate, Hugo retrouve la « borne » Longin⁴⁰ qu'il évoque du reste dans la Préface de *Cromwell*⁴¹ et qu'il surmonte finalement à sa manière dans ces poèmes liminaires en apparence programmatique sans néanmoins en renouveler profondément le discours. Le sublime y est donc davantage force que forme du discours, art plutôt que style, il conteste et subvertit de l'intérieur toute rhétorique d'école, toute poétique normative.

³⁹ « Magnitudo parvi », III, 30, v. 74-111.

⁴⁰ Allusion à I, 7, vers 75.

⁴¹ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 8.

L'originalité hugolienne, quant à la conception d'un sublime poétique en rapport avec un renouvellement du lyrisme, est sans doute plus évidente avec cette amorce de retournement à l'adresse des « mots d'en bas »⁴² que le poète va sublimer et relever : « Redressez-vous ! planez et mêlez-vous sans règles »⁴³. Si l'on peut à bon droit parler d'un sublime hugolien dans *Les Contemplations*, c'est au sens de cette sublimation de la part maudite de la création (de la nature comme de l'art). En d'autres termes, après le sublime de Jean, le sublime de Job.

La sublimation hugolienne : l'humble et le laid

Le sublime est en effet intrinsèquement sublimation : c'est le mouvement même du concept qui produit le sublime et non l'objet seul⁴⁴. C'est dans une liaison dynamique entre un sujet qualifié (hauteur de vue ou « image de la grandeur d'âme » selon Longin⁴⁵, performance du discours selon Boileau⁴⁶, et même culture ajoutera Kant⁴⁷) et un objet investi d'une capacité de transfiguration dans un contexte ou un environnement perceptif particulièrement propice. Tout objet peut donc devenir, possiblement du moins, sublime. Cependant, Hugo a l'originalité de proposer une sublimation particulièrement paradoxale en s'attachant à des objets sans *aura* et en apparence désublimes. En accord avec son refus de la hiérarchie des genres, des registres et des styles, il va sublimer le bas et le vil, l'humble et le laid, l'infime et l'horrible. La sublimation hugolienne se développe ainsi selon deux directions : d'une part, en un sens quantitatif avec l'inversion de la perspective entre le grand et le petit, l'infime et l'infini ; d'autre part, en un sens qualitatif avec la promotion axiologique du négatif (la marge, le mal, le malheur).

Sublimation quantitative : le sublime inversé

⁴² « Quelques mots à un autre », I, 26, v. 88.

⁴³ *Ibid.*, v. 89.

⁴⁴ « Le sublime ne peut être contenu dans aucune forme sensible », « Le sublime n'est contenu en aucune chose de la nature, mais seulement en notre esprit » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986, §23, p. 85 et §28, p. 102.

⁴⁵ Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, ch. VII, p. 84.

⁴⁶ « Le Sublime est une certaine force de discours, propre à élever et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression ; c'est-à-dire d'une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait Sublime, de ces trois choses jointes ensemble » (Nicolas Boileau, « Réflexions critiques » dans Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, XII, p. 155).

⁴⁷ « Le jugement sur le sublime de nature a besoin d'une certaine culture (plus que le jugement sur le beau) » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 29, p. 103).

De nombreux poèmes représentent le petit et le grand en correspondance et montrent par là même combien le petit EST le grand, tout également. Cet infime, Hugo l'appelle parfois « l'infini d'en bas »⁴⁸. Le poème « *Je sais bien qu'il est d'usage...* » (II, 18) dont la structure rhétorique binaire met en évidence une essentielle préférence, montre le choix du sujet lyrique en faveur d'une épopée de l'intime :

Moi je préfère, ô fontaines !
Moi, je préfère, ô ruisseaux !
Au Dieu des grands capitaines,
Le Dieu des petits oiseaux !
(vv. 25-28)

De nombreux poèmes sont tout autant des épopées de l'infime et proposent un lyrisme en mode mineur où la nature, idyllique, cherche à « dire sa messe sublime »⁴⁹ à travers la multitude de ses petits riens qui forment le Tout et en garantissent la relation spéculaire, réversible et correspondante, comme « Unité » par exemple :

Par-dessus l'horizon aux collines brunies,
Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies,
Se penchait sur la terre à l'heure du couchant ;
Une humble marguerite, éclos au bord d'un champ,
Sur un mur gris, croulant parmi l'avoine folle,
Blanche, épanouissait sa candide auréole ;
Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,
Regardait fixement, dans l'éternel azur,
Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.
« Et moi, j'ai des rayons aussi ! » lui disait-elle.⁵⁰

C'est une des fonctions du sujet lyrique que d'être à l'écoute de ces correspondances, d'entendre tout simplement ce que dit « La petite bouche des roses / À l'oreille immense des cieux. »⁵¹ La sublimation de l'humble, de l'infime par, devant ou contre l'infini est bien sûr emblématisée par un des poèmes les plus célèbres, à juste titre du reste, du recueil : *Magnitudo parvi* (III, 30) : « cet ignorant, cet indigent » (v. 509), « à la candeur sublime » (v. 726), « ce pâtre devient auguste » (v. 700), « ce pâtre devient sous son haillon de toile, / Un mage » (vv. 729-730). Le poème met en scène ces « deux mondes » (v. 43), « d'en bas » et « d'en haut » (v. 812), de l'infime et de l'infini, de l'intimité (« c'est le cœur d'un homme », v. 253) et de l'immensité pour mieux renverser la perspective du petit et du grand, du petit qui

⁴⁸ « Les Mages », VI, 23, v. 490.

⁴⁹ « À Granville, en 1836 », I, 14, v. 79.

⁵⁰ « Unité », I, 25.

⁵¹ « Les Mages », VI, 23, vv. 279-280.

est le grand : « Une âme est plus grande qu'un monde » (v. 267). La pénétration de l'infinité dans l'intimité comme dans l'infinité produit l'immanence sublime :

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu ;
Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée,
Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée ;
On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit⁵²

Victor Hugo présente ainsi une appréhension paradoxale de l'infini par une perception accrue de l'infime. L'infinité devient ainsi un multiple de l'infinité. L'accumulation du presque rien et du je ne sais quoi produit cette multi-finitude, forme particulière du sublime chez Hugo : l'indéfini, qui est pénétration de l'infini dans le fini⁵³ et « baiser de l'être illimité » :

Qu'on sente frissonner dans toute la nature,
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,
Un vaste emportement d'aimer, dans l'herbe verte,
Dans l'antré, dans l'étang, dans la clairière ouverte,
D'aimer sans fin, d'aimer toujours, d'aimer encor,
Sous la sérénité des sombres astres d'or !
Faites tressaillir l'air, le flot, l'aile, la bouche,
Ô palpitations du grand amour farouche !
Qu'on sente le baiser de l'être illimité !⁵⁴

Il y a ainsi dans *Les Contemplations*⁵⁵ une assomption sublime de l'humble⁵⁵ qui peut aussi se lire comme un renouvellement de la poétique esthétique. La redéfinition hugolienne de la poésie – annoncée du reste dès 1822 – comme « tout ce qu'il y a d'intime dans tout »⁵⁶, correspond à cette illimitation du champ du lyrisme qui vient recouvrir le domaine entier de la poésie. Ce n'est donc plus une forme ou même un genre mais bien plutôt une modalité. Et si le lyrisme reste l'expression d'une intimité, il s'ouvre dorénavant à l'introspection de l'infinité. Le sublime est le moyen du lyrisme dans cette quête de la totalité. En ce sens, la sublimation hugolienne, essentiellement verticale et paradigmatique, est une vectorisation de l'infime mais aussi une valorisation du négatif.

Sublimation qualitative : le sublime négatif

⁵² « *Je lisais...* », III, 8, vv. 48-51.

⁵³ Voir Victor Hugo, *Les Misérables*, dans *Roman II, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 963 : « L'indéfini (...) naît de la combinaison humaine et divine de l'infini et du fini ».

⁵⁴ « *Mugitusque boum* », V, 17, vv. 22-31.

⁵⁵ Pour une autre lecture, « chrétienne », voir Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Honoré Champion, 1997, Première partie, ch. II : « L'humble et le sublime », et notamment page 95 : « la poétique du sublime et de l'humble, essentiellement théorisée dans *Les Contemplations*, se situe d'emblée chez Hugo dans une perspective explicitement chrétienne ».

⁵⁶ Victor Hugo, *Poésie I, Œuvres complètes*, op. cit., p. 54.

Dans « Quelques mots à un autre » (I, 26), Hugo se met en scène, en caractérisation indirecte en quelque sorte, comme un héros du *sublime sombre* dont parlait Voltaire à propos de Milton. Ses vers sont pleins de « sinistres éclairs » (v. 28), il provoque l'« horreur » (v. 29) et doit confesser comme un héros de roman gothique : « notre âme est noire » ou revendiquer à l'instar des « pirates » (v. 74) byroniens :

C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,
[...]
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goîtreux, /
Redressez-vous ! planez, et mêlez-vous, sans règles,
Dans la caverne farouche des aigles !
J'ai déjà confessé ce tas de crimes-là ;
Oui, je suis Papavoine, Érostrate, Attila
(vv. 83 et 88-92)

Dans la revendication d'un anti-sublime qui n'est en fait qu'un refus du style sublime comme on l'a vu précédemment, Hugo invente, non sans provocation ni exagération ironique, un sublime à l'envers. Coupable d'un *fiat nox* selon ses détracteurs - « j'ai dit à l'ombre : « Sois ! » / Et l'ombre fut »⁵⁷ – il en fait la poétique généralisée d'un sublime négatif du bas et du laid :

J'ai, dans le livre, avec le drame, en prose, en vers,
Plaidé pour les petits et pour les misérables ;
Suppliant les heureux et les inexorables,
J'ai réhabilité le bouffon, l'histriion,
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,
Le laquais, le forçat et la prostituée ;
Et j'ai collé ma bouche à toute âme tuée,
Comme font les enfants, anges aux cheveux d'or,
Sur la mouche qui meurt, pour qu'elle vole encor.⁵⁸

De fait, dans *Les Contemplations*, Hugo fait comparaître les formes les plus négligés et réprochés de la création, les appelle à la barre pour répondre à l'éternel *acte d'accusation* qui les condamne et les accable. Dans cet éloge paradoxal de la création, elles forment aussi les voix d'une nature inconnue auxquelles le poète donne la parole :

Le lion, ce grand front de l'antre, l'aigle, l'ours,
Le taureau, le cheval, le tigre au bond superbe,
Sont le langage altier et splendide, le verbe ;

⁵⁷ « Réponse à un acte d'accusation », I, 7, vv. 4-5.

⁵⁸ « Écrit en 1846 », V, 3, vv. 300-308.

Et la chauve-souris, le crapaud, le putois,
Le crabe, le hibou, le porc, sont le patois.⁵⁹

La chouette honnie et crucifiée (III, 13), l'araignée et l'ortie haïes et écrasées (III, 27) et même le crabe maudit (V, 22) sont les sublimes bouches sombres du rachat cosmique : « La vilaine bête et la mauvaise herbe / Murmurent : Amour ! »⁶⁰. Ces formes dé-sublimées de l'existence sont paradoxalement l'occasion d'une sublimation, et donc d'un *plus que sublime encore*⁶¹. Un fragment d'*Océan* en donne bien la mesure : « Être un supplicié bravant l'éternité / Être un géant cloué sur une énormité / c'est sublime – mais l'abaissement c'est plus sublime encore »⁶², et entre évidemment en résonance avec « Les Malheureux » (V, 26) :

Être un supplicié du gouffre illimité,
Être un titan cloué sur une énormité,
Cela plaît. On veut bien des maux qui sont sublimes ;
Et l'on se dit : Souffrons, mais souffrons sur les cimes !

Eh bien, non ! – Le sublime est en bas. Le grand choix,
C'est de choisir l'affront. De même que parfois
La pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre.⁶³

À la lumière de cette assomption esthétique de l'abaissement, condition sublime de l'élévation⁶⁴, qui rapproche la théologie hugolienne de celle de Pascal (« L'homme n'est rien. Ô loi misérable ! ombre ! abîme ! – / Ô songeur ! cette loi misérable est sublime »⁶⁵), d'autres poèmes prennent tout leur sens, comme « Melancholia » (III, 2) bien évidemment et sa galerie de portraits de déchus, ou « Le Maître d'études » (III, 16), « le plus pauvre » donc « le plus grand »⁶⁶ :

⁵⁹ « La Chouette », III, 13, vv. 12-16.

⁶⁰ « J'aime l'araignée... », III, 27, vv. 27-28.

⁶¹ Cf. Friedrich von Schiller, « Fragment sur le sublime » (1793), dans *Du Sublime*, trad. A. Régner, Arles, Sulliver, 1997, p. 59 : « On peut se montrer grand dans le bonheur ; on ne peut se montrer sublime que dans le malheur ».

⁶² *Océan*, p. 110.

⁶³ « Les Malheureux », V, 26, vv. 215-221. Voir aussi v. 232 : « La laideur de l'épreuve en devient la beauté. », v. 234 : « L'abjection du sort fait la gloire de l'homme » et vv. 236-239 : « Ce que l'homme ici-bas peut avoir de plus pur, / De plus beau, de plus noble en ce monde où l'on pleure, / C'est chute, abaissement, misère extérieure, / Acceptés pour garder la grandeur du dedans. »

⁶⁴ Là encore, la sollicitation d'une poétique du christianisme – d'une poétique christique – est sans doute évidente : Franck Paul Bowman parle à juste titre de « transcendance religieuse du laid » (*Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, p. 265 et sq.).

⁶⁵ « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, v. 480.

⁶⁶ « Puisque de deux sommets, enfants, il vous domine, / Puisqu'il est le plus pauvre et qu'il est le plus grand. » (« Le Maître d'études », III, 16, vv. 24-25).

Oh ! que votre pensée aime, console, encense
 Ce sublime forçat du baigneur d'innocence !
 Pesez ce qu'il prodigue avec ce qu'il reçoit.
 Oh ! qu'il se transfigure à vos yeux, et qu'il soit
 Celui qui vous grandit, celui qui vous élève,⁶⁷

Cette sublimation du négatif est donc transfiguration lyrique. Le sublime confère ainsi au poète des pouvoirs accrus et des territoires jusque-là inconnus. Le pathétique n'est dès lors plus une fin en soi mais un des moyens du sublime⁶⁸. « Le Mendiant » (V, 9), par son mouvement même, montre cette transfiguration du laid et le dépassement du pathétique (qui seul induit un affect éthique⁶⁹) par le poétique, producteur de plaisir esthétique :

Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,
 Étalaï largement sur la chaude fournaise,
 Piqué de mille trous par la lueur de braise,
 Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.
 Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé
 D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,
 Je songeais que cet homme était plein de prières,
 Et je regardais, sourd à ce que nous disions,
 Sa bure où je voyais des constellations.⁷⁰

Plus encore, « Intérieur » (III, 18) montre combien la transfiguration du laid n'en est pas pour autant sa négation ou son occultation, ce qui finalement tendrait à retrouver les voies conventionnelles d'un lyrisme traditionnel. C'est précisément parce qu'il y a laideur, abaissement, accablement, déréliction fondamentale qu'il peut y avoir sublimation et création d'une beauté sublime (une beauté *par* mais aussi *par-delà* le laid). Comme dans « Le Mendiant », où le « et » précédait le distique final – signe de relance et de disjonction poétiques – et ouvrait la représentation lyrique à un *frisson nouveau* ; dans « Intérieur », c'est le dernier quatrain tout entier sous forme de clause qui ouvre et transfigure la perspective :

Un beau soleil couchant, empourprant le taudis,
 Embrasait la fenêtre et le plafond, tandis
 Que ce couple hideux, que rend deux fois infâme
 La misère du cœur et la laideur de l'âme,
 Étalaï son ulcère et ses difformités
 Sans honte, et sans pudeur montrait ses nudités.
 Et leur vitre, où pendait un vieux haillon de toile,
 Étalaï, grâce au soleil, une éclatante étoile
 Qui, dans ce même instant, vive et pure lueur,
 Éblouissait au loin quelque passant rêveur !⁷¹

⁶⁷ « Le Maître d'études », III, 16, vv. 104-107.

⁶⁸ Longin ne disait pas autre chose quand il distinguait le pathétique parmi les cinq sources du sublime (*Traité du sublime*, *op. cit.*, ch. VI, p. 82-83).

⁶⁹ À comparer par exemple avec un poème au thème similaire « Pour les pauvres » (*Les Feuilles d'automne*, XXXII, dans *Poésie I*, *op. cit.*, p. 641-643) pour mesurer cet écart et ce dépassement.

⁷⁰ « Le Mendiant » (V, 9, vv. 18-26).

⁷¹ « Intérieur », III, 18, vv. 17-26.

Même la figure traditionnelle du poète, le visage en oraison vers les cieux, s'en trouve transformée. Sans cesser de hanter les cimes⁷², le poète est aussi devenu l'homme catabatique, « l'être incliné »⁷³, « le passant qui regarde en bas »⁷⁴, celui qui descend la *pente de la rêverie*, ou plonge au fond du « gouffre »⁷⁵ car, inéluctablement « L'homme en songeant descend au gouffre universel »⁷⁶.

Avec ce processus de sublimation, qui est un processus de création, Hugo retrouve l'essence même du concept et le redéfinit bien comme *disposition sublime d'évaluation*⁷⁷ : il peut ainsi prétendre à une poétique totalisante et affirmatrice⁷⁸. Sublimer c'est donc découvrir de nouveaux genres de beauté, c'est élargir le domaine du beau, c'est justifier la vie. Ainsi soit-il : *fiat* !

Conclusion : vers un sublime affirmatif

La leçon hugolienne porte donc sur l'acceptation de la totalité : sa contestation du style sublime visait à s'opposer à toute exclusion. La sublimation du négatif vise à l'intégration de l'hétérogène. Cette puissance de sublimation par l'affirmation, Hugo la nomme « amour » :

Aimez-vous ! aimez-vous ! car c'est la chaleur sainte,
C'est le feu du vrai jour.
Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame
La sublimation de l'être par la flamme,
De l'homme par l'amour !⁷⁹

Car « aimer [...] c'est comprendre »⁸⁰ tout autant que « Comprendre c'est aimer »⁸¹. L'amour (re)met en contact l'individu avec les forces vives de la création, qui est expression du désir et du vouloir-vivre. En ce sens, contempler c'est aimer (« La contemplation m'emplit le cœur d'amour »⁸²) et aimer c'est contempler : « il aime ; il est l'âme voyante »⁸³. On comprend dès

⁷² Cf. « Ibo » (VI, 2).

⁷³ « Pleurs dans la nuit », VI, 6, v. 1.

⁷⁴ « Les malheureux », V, 26, v. 57.

⁷⁵ « À vous qui êtes là », V, 6, v. 66.

⁷⁶ « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, v. 1.

⁷⁷ Kant parle exactement de « la disposition de l'âme comme *sublime* dans l'évaluation de l'objet » (*Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, §26, p. 95).

⁷⁸ Cf. Dominique Peyrache-Leborgne, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, 1993, n°82, p. 18 : « il l'inscrit finalement comme but et effet de l'œuvre d'art, dans une poétique moderne, propre, celle de la totalité, alliance à la fois désacralisante et féconde du haut et du bas, du noble et du vulgaire, du comique et du pathétique ».

⁷⁹ « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, vv. 710-714.

⁸⁰ « Un soir que je regardais le ciel », II, 28, v. 35.

⁸¹ « *Je lisais...* », III, 8, v. 31.

⁸² « Aux arbres », III, 24, v. 8.

lors en quoi la pédagogie de la terreur des maîtres en classe de rhétorique manquait son objet : « Savoir étant sublime, apprendre sera doux » ; donc « C'est en les pénétrant d'explication tendre, / En les faisant aimer qu'on les fera comprendre »⁸⁴. Relevé par le sublime, l'écolier laissera alors place à l'élève :

Alors, le jeune esprit et le jeune regard
Se lèveront avec une clarté sereine
Vers la science auguste, aimable et souveraine ;
Alors, plus de grimoire obscur, fade, étouffant ;
Le maître, doux apôtre incliné sur l'enfant,
Fera, lui versant Dieu, l'azur et l'harmonie,
Boire la petite âme à la coupe infinie.⁸⁵

D'une certaine manière, non chronologique mais plutôt mythique, le parcours des *Contemplations* nous aura conduit d'un « FIAT LUX » (ou son envers d'un *fiat nox*) rhétorique et poétique qui scelle les pouvoirs du poète et de la poésie (puissance et totalité) à un simple *fiat* métaphysique puissamment affirmatif. Hugo le dit précisément à la fin d'un poème que l'on considère pourtant comme l'un des plus sombres du recueil :

Soyons l'immense Oui.
Que notre cécité ne soit pas un obstacle ;
À la création donnons ce grand spectacle
D'un aveugle ébloui.⁸⁶

Il s'agit dès lors moins d'une élévation que d'une révélation, mais une révélation sans objet, intransitive en somme, fidèle à la « présentation négative » du sublime : l'imagination ne peut présenter à l'intellect (l'entendement) un objet qui corresponde à un concept qui la met en déroute. Ainsi, le sublime présente mais ne représente pas : « bien que l'imagination ne trouve rien au-delà du sensible, à quoi elle puisse se rattacher, elle se sent toutefois illimitée en raison de la disparition de ses bornes ; et cette abstraction est ainsi une présentation de l'infini, qui, précisément pour cette raison, ne peut jamais être qu'une simple présentation négative, qui cependant élargit l'âme »⁸⁷. Le sublime ne révèle rien si ce n'est qu'il y a

⁸³ « Magnitudo parvi », III, 30, v. 610.

⁸⁴ « À propos d'Horace », I, 13, v. 180 et vv. 185-186.

⁸⁵ « À propos d'Horace », I, 13, vv. 204-210.

⁸⁶ « Pleurs dans la nuit », VI, 6, vv. 651-654.

⁸⁷ Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §29, p. 110. Hegel ne dit pas autre chose : « Le sublime, en général, est la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter. L'infini, par cela même qu'il est dégagé de la variété des phénomènes sensibles et révélé à la conscience comme signification invisible, sans forme, reste inexprimable dans son infinité, et dépasse toute représentation dans le fini » (*Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo

infiniment de l'apparence qui se *présente* comme apparition. Il chante le mystère du *il y a* mais en le faisant apparaître le temps du poème. La poésie hugolienne est ainsi affirmative, elle affirme et confirme la structure de l'apparence en l'intensifiant, en la démultipliant : en elle, la vie veut l'apparence. Ce monde veut être affirmé et donc sublimé par le poème – création continuée, création redoublée. Dans le poème, « ce monde sublime veut rester sublime »⁸⁸.

Zaccaria, Paris, UGE, Le Livre de poche, 1997, tome I, IIème partie, ch. II : « La symbolique du sublime », p. 470).

⁸⁸ « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey » dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 1968, Tome IX, volume 2, p. 1446.