

La sombre lumière de l'imagination

Sur la modernité lyrique de Victor Hugo autour de 1830 : « Les Djinns »

WINFRIED WEHLE

L'inhumation de Victor Hugo dans la crypte du Panthéon, le 1^{er} juin 1885, marqua pour beaucoup de ses contemporains la fin du XIX^e siècle. Témoin de son temps, il en avait toujours finement perçu les attentes et avait su leur donner le plus souvent une forme littéraire séduisante. C'est surtout ce qui en avait fait le porte-parole et l'idéographe de ce *siècle des tendances* (Fr. Schlegel)¹. Et c'est aussi, rétrospectivement, la raison pour laquelle son œuvre forme un grand commentaire continu du pathos et de la pathologie du XIX^e siècle.

Qu'il ne passe pas aujourd'hui pour un auteur « moderne » comme Baudelaire, Flaubert ou Rimbaud, ne doit en aucun cas nous tromper. Lui aussi, il fut pour beaucoup « moderne » au sens de son temps, dans la me-

¹ Friedrich Schlegel, *Schriften zur Literatur*, édité par Wolfdietrich Rasch, München, Deutscher Taschenbuch-Verlag, 1970 (dtv 2148), p. 236.

sure où – depuis les années vingt – il avait rejoint les grands idéaux de la Révolution française et dévoilé dramatiquement sa réelle corruption dans les conditions de vie historiques. Dans son sillage, il a entraîné une avancée esthétique, sans laquelle la conception artistique de la France du 19^e siècle n'aurait pu tirer ses conséquences radicales : c'est lui surtout qui a pratiqué la relève du classicisme de l'Ancien Régime et accompli de façon déterminante, dans les années autour de la Révolution de Juillet, la transition interne de la révolution romantique de la France. Car ce qui apparaît comme son triomphe extérieur, la "bataille d'Hernani", coïncidait déjà avec la désillusion de ses projets poétiques pour l'humanité. Ce qui fut réalisé, ce fut un renouveau esthétique, moins voulu que subi comme une pathogenèse de la modernité par ceux qui possédaient un sens artistique et une sensibilité. Leur dilemme historique les amena à se reconnaître du romantisme, sans (plus) pouvoir être des romantiques. La liberté des arts nouvellement acquise se trouvait, quant à elle, déjà entraînée dans la crise esthétique-morale de l'ère postrévolutionnaire. Ils se virent dès lors contraints, tout en reniant leurs idéaux, de les défendre dans l'art. Le « mal du siècle » devint alors le postulat de base d'où il s'agissait de faire jaillir une étincelle esthétique. L'art connut ainsi une évolution qui l'obligea à s'attaquer à une mission jusqu'alors inouïe : s'engager pour quelque chose qui ne se laissait plus appréhender essentiellement que par des gestes de négation. Cette « absence² » – et son esthétique négative – devait toutefois s'avérer comme l'une des grandes lois culturelles de la modernité.

Pour satisfaire à cet énorme défi artistique, il fallait reconstruire tout l'édifice de la compréhension artistique précédente. Victor Hugo s'y est grandement employé, du moins autour de 1830. Sa théorie culturelle, brillamment incisive et prophétique, qu'il avait annoncée dans la *Préface de Cromwell* (1827), fut des plus incitatives. Cet écrit fondateur hautement romantique devait, pour satisfaire au slogan du *libéralisme dans l'art*³, donner

2 Voir ici l'article sur l'histoire des concepts de Wolfgang Ernst, « Absenz », dans *Ästhetische Grundbegriffe*, édités par Karl-Heinz Barck et al., vol. I, Stuttgart/Weimar, J.B. Metzler, 2000, p.1–16.

3 Préface de la pièce à scandale *Hernani* (1830). On y lit : « Le romantisme tant de fois mal défini n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle [...] que le libéralisme en littérature ». Voir Victor Hugo, *Théâtre complet*, vol. I, édité par Jean-Jacques Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p.1147.

à un art à venir un fondement approprié, c'est-à-dire chercher une origine pour la conscience postrévolutionnaire et donc moderne. Comme avant lui et à côté de lui, Herder, Kant, Schiller, Hegel et surtout Senancour et Nodier⁴, Hugo a procédé à partir d'une large histoire de l'humanité et esquissé ainsi une anthropologie discursive de l'homme moderne. Si elle s'est révélée erronée en de nombreux points, elle a cependant indiqué un chemin de réflexion qui, de façon déterminante, a contribué aussi à ouvrir la voie à la « modernité ». L'une de ses principales déclarations en étant :

Du jour où le christianisme a dit à l'homme: « Tu es double, tu es composé de deux êtres, l'un périssable, l'autre immortel, l'un charnel, l'autre éthéré, l'un enchaîné par les appétits, les besoins et les passions, l'autre emporté sur les ailes de l'enthousiasme et de la rêverie, celui-ci enfin toujours courbé vers la terre, sa mère, celui-là sans cesse élané vers le ciel, sa patrie », de ce jour le drame a été créé. Est-ce autre chose en effet que ce contraste de tous les jours, que cette lutte de tous les instants entre deux principes opposés qui sont toujours en présence dans la vie, et qui se disputent l'homme depuis le berceau jusqu'à la tombe⁵ ?

Cette argumentation est romantique en ce qu'elle lie le caractère moderne de l'homme à une autre culture référentielle : ce n'est plus l'image immuable de l'homme, issue de l'art classique se réclamant de l'Antiquité, qui donne la mesure, mais celle du christianisme. À son appui, Hugo explique l'individu problématique que celui-ci a foncièrement généré. L'exemplarité antique et la théorie de l'imitation en ont perdu leur compétence. À la lumière de son origine chrétienne, l'homme doit donc s'installer dans sa double nature. Mais ce n'est pas cette conception elle-même qui représentait le défi à relever. Pour le Thomas d'Aquin aristotélisant, l'homme passait déjà pour un « *animal rationale*⁶ ». La nouvelle déclaration hugolienne de l'image de l'homme était provocante, voire renversante, en ce qu'elle rom-

4 C'est le mérite de l'étude de Hans Peter Lund d'avoir pleinement situé l'œuvre de Charles Nodier dans ce grand débat et idéologique et littéraire qu'était le mouvement romantique en France. Voir *La Critique du siècle chez Nodier*, Revue Romane, numéro spécial 13, Copenhague, Akademisk Forlag, 1978.

5 Victor Hugo, *Théâtre complet*, vol. I, *op. cit.*, p. 409 sqq., ici p. 425.

6 Voir *Summa theologica*, éd. latin-allemand sous la direction de Heinrich Christmann, Munich/Heidelberg, Kerle, 1941, (vol. 6 et 7 de l'éd. Thomas), vol. 6, « Wesen und Ausstattung des Menschen », en part. I, 75 sqq.

pait avec la représentation de l'individu, telle que la pensée des Lumières l'avait présentée. Lui aussi, il voyait l'homme comme partagé, tout en étant en même temps indivisible, « In-dividuum ». Pour le siècle précédent, ce paradoxe semblait résoluble en ce qu'il savait les intérêts divergents de l'homme, issus de sa pensée, de son émotion et de sa volonté, compris dans une globalité préstabilisant, pour ainsi dire, son unité: l'*entendement*, la caractéristique de l'homme en tant que nature spirituelle. *L'Encyclopédie* avait ainsi systématisé l'arbre de la connaissance⁷ :

ENTENDEMENT		
Mémoire	Raison	Imagination
Histoire	Philosophie	Poésie
[Faculté de sensation]	[Faculté de compréhension]	[Faculté de désir]

La lumière, qui émana de ce « siècle des Lumières », était censée indiquer une perfectibilité du genre humain, une fin parfaite au progrès de la civilisation. Mais elle fut – ainsi l'ont ressenti beaucoup de penseurs contemporains – brutalement assombrie dans la Révolution française et ses conséquences⁸. La guillotine démontra à profusion la nouvelle loi de la différenciation en séparant le corps de la tête, la pensée du sentiment, et en mettant une fin drastique à l'unité du savoir (et du peuple). Mais, dans la mesure où la Révolution se laissait rapporter cognitivement aux Lumières, sa pire phase, la Terreur, apporta déjà la preuve que la « raison » n'était pas à elle seule en mesure de garder le contrôle sur cette prise de pouvoir de l'homme. Le préromantisme français, celui de Senancour, de Nodier, de Chateaubriand et de Mme de Staël par exemple, en a constaté le sens avec une profonde mélancolie. Leurs jeunes héros littéraires à la fibre sensible

7 Résumé d'après *le Système figuré des connaissances humaines* dans Denis Diderot, *Œuvres complètes*, éd. par John Lough et Jacques Proust, Paris, Hermann, 1976, vol. 5, p. 121.

8 Voir Winfried Wehle, « Kunst und Subjekt : Von der Geburt ästhetischer Anthropologie aus dem Leiden an Modernität-Nodier, Chateaubriand », dans Reto Luzius Fetz et al. (éd.), *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität* (2 vol.), Berlin, de Gruyter, 1998, vol. 2, p. 908–941.

jugèrent leur monde désormais devenu vide et sans origine. Dans *Oberman*, on peut déjà lire en 1804 :

Est-il un système universel, des convenances ordonnées, des droits selon nos besoins? L'intelligence conduit-elle les résultats que mon intelligence voudrait attendre ? Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : et le tournant du cœur insatiable est le mouvement aveugle d'un météore errant dans le vide où il doit se perdre. Rien n'est possédé comme il est conçu: rien n'est connu comme il existe. Nous voyons les rapports, et non les essences : nous n'usons pas des choses, mais de leurs images⁹.

À quoi l'avenir devait-il alors s'accrocher encore ? Qu'est-ce qui offrait de la certitude, un sol ferme ? Où trouver une ultime justification (*essences*) au-delà de tous les critères de valeur éculés ? La Révolution, d'après l'analyse visionnaire de Senancour, a produit l'ère du relatif (*nous voyons les rapports, non les essences*). La réponse la plus audacieuse fut cependant formulée Outre-Rhin, où l'on n'avait d'abord pas subi physiquement les effets de la Révolution et où il était par conséquent plus facile de bien séparer la théorie de la pratique. Ici se fit d'abord valoir un principe dont on pensait qu'il pouvait prendre la place de la raison corrompue : la faculté de représentation, préservée (apparemment) de tout radicalisme rationnel : l'imagination. Dans son premier des *Hymnes à la nuit*, Novalis en a rédigé l'un des manifestes les plus intimes :

En descendant, je me tourne vers la Nuit sacrée, ineffable et mystérieuse. Le monde est là-bas, au loin, au creux d'une profonde tombe, en un lieu solitaire et désert. Une profonde mélancolie passe comme un souffle dans les cordes de ma poitrine. Je veux m'abîmer en gouttes de rosée et me mêler à la cendre. Horizons lointains du souvenir, désirs de jeunesse, rêves de l'enfance, brèves joies de toute ma longue vie et espoirs vains arrivent en habits gris, telle la brume du soir après le coucher du soleil. [...] Quel est ce soudain pressentissement qui sourd sous mon cœur et dissipe l'air mou de la mélancolie? Trouves-tu aussi un plaisir à nous, sombre nuit? Que tiens-tu sous ton manteau, qui se propage secrètement à mon âme avec une telle

9 Étienne Pivert de Senancour, *Oberman* (texte original de 1804), préf. André Monglod, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1979, vol. 2, p. 84-85.

force ? Un baume précieux s'égoutte de ta main, du bouquet de pavots. Tu élèves les lourdes ailes de l'esprit. [...] Comme la lumière me semble maintenant pauvre et puérole – réjouissant et béni l'adieu du jour. [...] Plus célestes que ces étoiles scintillantes, nous paraissent les yeux infinis que la nuit a ouverts en nous. Ils voient plus loin que les plus pâles de ces armées innombrables – sans besoin de lumière, ils sondent les profondeurs d'un cœur aimant – ce qui emplit un espace plus élevé d'un délice indicible¹⁰.

C'est donc de l'imagination – nocturne – que viendrait l'espoir de l'Autre de la raison. Ce n'est pas ce qui plaît à la lumière du jour, à la clarté de l'esprit, qui doit vraiment concerner l'homme. Ce qui est véritablement authentique, c'est ce qui se manifestait jusqu'alors dans l'éclat – trompeur – de l'imagination. Programmatiquement, elle voit tout du côté de l'irrationnel. Par conséquent, ses visions n'apparaissent que dans la sombre lumière de la nuit. Son monde se trouve, comme chez Novalis, dans la *profondeur* d'un cœur aimant. Sa nouvelle géographie spirituelle la situe au nord, pas au sud, comme Mme de Staël l'a notamment localisée¹¹. Et, conséquence sans doute la plus significative de cette transvaluation, ce ne sont plus les organes des « Lumières », la philosophie et la science, qui devraient avoir en mains la direction en matière de choses humaines, mais la poésie. L'aspect destructeur d'une raison absolue amenait au pouvoir la faculté d'imagination et son médium culturel : la poésie. C'est à elle qu'incombait à l'avenir la direction du discours de la vérité¹².

10 Dans Novalis, *Schriften*, vol.I : « Das dichterische Werk », éd. par Paul Kluckhohn et Richard Samuel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1960, p. 131.

11 Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800), éd. Gérard Gengembre et Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 1991, chap. XI : « De la littérature du Nord », p. 203 sqq.

12 Benjamin Constant, de l'école de pensées et du cercle de Mme de Staël : « Tout l'univers s'adresse à l'homme dans un langage ineffable qui se fait entendre dans l'intérieur de son âme, dans une partie de son être, inconnue à lui-même, et qui tient à la fois des sens et de la pensée. Quoi de plus simple que d'imaginer que cet effort de la nature pour pénétrer en nous n'est pas sans une mystérieuse signification ? Pourquoi cet ébranlement intime qui paraît nous révéler ce que nous cache la vie commune ? La raison, sans doute, ne peut l'expliquer ; lorsqu'elle analyse, il disparaît, mais il est par là essentiellement du domaine de la poésie. Consacré par elle, il trouve dans tous les cœurs des cordes qui lui répondent. » Dans *Mélanges de littérature et de politique*, Paris, Pinchon et Didier, 1829, p. 900.

Un extrait d'un poème marquant de Victor Hugo, « Le Poète » (1823), peut servir à mettre en lumière les conséquences remarquables de ce renversement épistémologique:

[...]

- 44 Savez-vous que ses yeux [i.e. du poète] ont des regards de flamme?
Savez-vous que le voile, étendu sur son âme,
Ne se lève jamais en vain?
De lumière dorée et de flammes rougie,
Son aile, en un instant, de l'inférieure orgie
Peut monter au banquet divin.

[...]

- 73 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 Dieu¹³ !

Mais d'où ce miracle de la Pentecôte moderne devait-il tirer sa certitude profonde, voire divine, que les esprits sensibles reconnaissent à l'imagination humaine ? On pourrait avancer que c'est le don d'un génie. Et-ce l'esprit universel (*un formidable esprit*, 73) qui vient au monde en lui? La seule certitude est le feu de son enthousiasme, et il est ancré dans la nature passionnée, la faculté de désir humaine et donc dans les profondeurs – divinisées – de lui-même. Cet absolu, dont il témoigne avec emphase, n'est-il pas finalement tout de même dû à la mélancolie, à l'ennui, qui, à la vue d'un monde désidéalisé, impose en compensation une évasion dans un autrement-être idéal : *son aile, en un instant, de l'inférieure orgie/Peut monter au banquet divin* (48/9) ? Mais une telle négation de la négation pouvait-elle suffire à la longue, pour satisfaire à *l'expression de la société*, à laquelle s'était obligée l'imagination (et son organe, la poésie) ? Les nombreux morts de la littérature romantique donnent une réponse sans équivoque.

13 Victor Hugo, « Odes », Livre IV, n°1, dans *Œuvres poétiques*, t. I, édité par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 404.

L'idéalisme de ses héros, qui semblait préservé dans une sensibilité pure et sacrée, se heurta plus d'une fois à la réalité brutale et se révéla une illusion livresque. Elle seule est certaine et renvoie ainsi justement à ce qui se révèle comme ayant en fait disparu : *l'entendement* des Lumières, la garantie d'un dernier ancrage du monde. Sur ce point, l'épistémologie de l'époque avait une bonne longueur d'avance. Comme Georges Cuvier l'avait déjà noté en 1807 dans son rapport à Napoléon, le progrès était proprement atteignable en se détournant de la métaphysique et en se consacrant à la « physique », le concept objectal du positivisme¹⁴.

II

Quelle fut la répercussion de ce désenchantement transcendantal sur les poètes et la poésie ? La raison – c'en était l'amère conséquence – pas plus que l'imagination ne contiennent manifestement une loi valable de l'ordre du monde. D'où devait alors venir, après l'effondrement de leur dialectique, un sens de la vie garanti ? Il en allait en même temps de la survie d'une littérature romantique.

Victor Hugo nous présente une dramatisation impressionnante de ce dilemme dans son poème « Les Djinns¹⁵ », extrait du recueil *Les Orientales*, paru en 1828 (voir texte en appendice)¹⁶. En substance, le caractère iconoclaste de sa langue nous présente, dans le fond, la même chose que, par exemple, *Notre-Dame de Paris* ou la pièce à scandale *Hernani* datant de la

14 Voir ici Winfried Wehle, « Schweigen gebietend. Von ästhetischer Widerrede gegen rationale Behauptungen – Chateaubriand / Baudelaire » dans Albrecht Betz (éd.), *Französisches Pathos*, Würzburg 2002, p. 163–188 (avec littérature annexe).

15 Le texte a connu la célébrité, sous différentes perspectives, mais on l'a toute fois rangé dans la catégorie d'une tendance de « l'art pour l'art », qui s'arrête particulièrement à son formalisme et à la « vocalisation » et s'intéresse peu aux correspondances symboliques intensives, dans lesquelles le texte s'engage. Tenor : « De beaux vers, voilà tout » (G. Planche), un divertissement (Henri Meschonnic). Voir Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. J. Massin, Paris, 1967, vol. III, « Les Orientales », prés. par Henri Meschonnic, p.485 sqq. Ainsi que Pierre Leroux (éd.), Victor Hugo, *Œuvres* vol. I, (1825–1850), Genève 1978, « Du style symbolique » : *matérialisme poétique* (p. 338). – L'une des rares à plaider au moins pour une lecture « sérieuse » et à désigner l'imagination comme deuxième considération, est Gabrielle Malandain dans les remarques sur les *Orientales* ; voir Victor Hugo, *Œuvres complètes*, « Poésie I », Paris, Laffont, « Bouquins », 1985, p.1065 sqq.

16 Dans Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, vol. I, *op. cit.*, p. 653–656, « Introduction », p. 1297 sq.

même époque. Le centre de ce drame lyrique est occupé par un moi. En tant que sujet de la perception, il est néanmoins objet de l'action, épicentre d'un tourbillon et d'un tumulte. Toutes les notations partent de lui et vont vers lui. Cette subjectivité développée au plus haut point correspond cependant au dédoublement romantique caractéristique d'un *dividuum* (Novalis). Hugo l'a inscrit dans une double opposition symbolique significative : à la fois dans un contraste entre intérieur et extérieur et dans un autre entre clair et sombre. Le début localise le moi dans une situation pour ainsi dire topiquement romantique, même si elle est réduite au strict minimum. Il s'est replié en un lieu exposé de l'intérieur – portes fermées sur l'extérieur (50, 55), coupé des murs, de la ville et de la mer (1,2) et aussi de la plaine (9) – mais de manière à pouvoir tout de même percevoir tout cela : un point de vue sublime. Il est seul, solitaire et, tandis que dort le monde profane, il veille dans la nuit, tendu vers le plus haut. Là-bas, tous ceux, nombreux, soumis à la marche de la normalité ; et lui, seul ici, l'exemplaire humain élitaire du génie – différence consciemment revendiquée. Une différence d'autant plus marquée en ce qu'il se trouve dans la lumière (des bougies), tandis qu'à l'entour la nuit – romantique – a gommé toute visibilité et le prestige objectiviste de celle-ci. Un endroit donc qui éveille la voix (17) d'une connaissance alternative : là où finit la vision intellectualiste, un changement de perception peut avoir lieu et « réaliser » quelque chose qui est, sinon, recouvert par les discours pragmatiques du réel¹⁷. Nombreux sont les signaux

17 L'une des grandes convictions fondamentales « orphiques » de la discursivité romantique. Voir par ex. Alphonse de Lamartine, « Poésie ou paysage dans le golfe de Gênes », dans le recueil *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) dans *Œuvres poétiques*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 324 sqq.

« Ô Dieu ! Tu m'as donné d'entendre
 Ce verbe, ou plutôt cet accord,
 Tantôt majestueux et tendre,
 Tantôt triste comme la mort !
 Depuis ce jour, Seigneur, mon âme
 Converse avec l'onde et la flamme,
 Avec la tempête et la nuit !
 Là chaque mot est une image
 Et je rougis de ce langage,
 Dont la parole n'est qu'un bruit ! »

Ou Hugo lui-même : « Le vent parle aux chênes / L'eau parle aux fontaines, / Toutes les haleines / Deviennent des voix ». Voir *Les Chants du crépuscule* XX dans Victor Hugo *Œuvres poétiques*, vol. I, op. cit., p. 869.

qui thématisent le processus du poème comme étant spécifiquement un événement audible (et qui le recommandent pour une mise en scène). Tous les indices concourent finalement à identifier le *poète* dans ce moi lyrique.

Mais qu'est-ce qui l'anime? Que lui donne à comprendre l'obscurité de la nuit ? De son point de vue, tout son intérêt ne semble pas – comme par exemple Lamartine en avait fait une attente romantique, quelques années auparavant –, s'adresser à la « méditation poétique » sur son « âme accablée » (*mon sein abattu*, « Le soir », v. 19). C'est bien plus une attention portée vers l'extérieur qui occupe le premier plan. Là-bas s'ouvre à lui, plus présente que vue, l'immensité de la campagne comme antithèse à la ville. Il s'agit là d'une correspondance de paysage jouissant d'une longue tradition littéraire : elle confrontait dans cette symbolique de la nature le sentiment et la raison, le rapport à un soi naïf et réfléchi. Mais la lumière tamisée a remplacé la charmante clarté de l'image idyllique de la nature. Dans son obscurité s'exprime le lointain décidé du jour et de ce qu'il représentait pour les Lumières, à savoir la raison. Ainsi vu, le moi se trouve au point zéro d'un monde appréhendé par la pensée, et toutes les dispositions régies par la raison sont en sommeil (8). Le seul éclairage dans cet envers du jour est simplement apporté par la lampe dans l'espace du moi (37), qui toutefois ne tarde pas à s'éteindre, sans qu'un clair de lune (romantique) n'accueille le moi. En revanche, considérée du point de vue de Novalis, Chateaubriand¹⁸ ou Lamartine, cette nuit totale annonce le moment et la condition propices à mettre en lumière le côté détourné de l'âme : l'imagination.

Mais qui règne en son obscur royaume des profondeurs? Hugo n'en laisse aucun doute, tout en ne plaçant que des signes discrets : le port (2), qui avoisine la mort (3) ; la mer (5) : grise, qui se perd dans le vague; de l'autre côté : une plaine infinie et amorphe (9). Le moi entre-deux, au milieu de deux horizons vides. Ni l'eau, symbole de la vie animée, ni la campagne et l'assurance de ce qui repose sur un solide socle (cognitif) n'offrent un re-

18 Notamment dans son *Essai historique, politique et moral sur les Révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* (1797). Il se termine sur une double affirmation. Discursive : la liberté, la plus noble fortune (humaine), ne peut (plus) être fixée, mais seulement ressentie. Et métaphorique : la perçoit seul celui qui dirige – de façon éminemment kantienne – le regard vers le ciel étoilé au-dessus de lui – ce qui sera le futur leitmotiv du romantisme éclairé : « l'infini » comme retournement du « fini » vécu. (Ed. Maurice Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976), p. 445.

fuge à son regard. L'extérieur du moi se trouve ainsi placé dans un énorme contraste avec son lieu de séjour et incarne par là-même, sous les deux aspects, l'interminable, l'abîme sans fond, le caractère mortifère – la dimension romantique des profondeurs.

Le drame lyrique – le drame, tel que Hugo l'a développé dans sa « Préface » de *Cromwell* en tant que forme-événement de la modernité – fait son apparition, parce que le moi franchit néanmoins les limites de son intérieur-intime éclairé et s'ouvre à sa nuit des pensées. Pourquoi met-il en jeu son identité assurée, alors que le danger était pourtant évoqué symboliquement dès le départ (4) ? Son regard qui pénètre l'incertain et l'obscur, indique-t-il – par une conclusion renversante – la limitation, voire l'étroitesse de son intérieur ? La maigre « lumière » dans sa chambre pourrait bien le montrer : elle ne porte pas loin, éclaire donc peu et s'éteint vite (37). La métaphorique se traduit en retour dans les motifs qui agitent le moi : il se tourne vers l'extérieur – sort de lui-même – pour, dans ce monde extérieur, donner une vision claire de son intérieur nocturne avec la violence non censurée de son être sombre¹⁹. Ce que fait le moi est symboliquement une recherche fondamentale concrète du pouvoir et de l'effet de l'imagination²⁰. Son regard, qui oppose à un intérieur familier un extérieur étrange et inquiétant, se place ainsi à l'évidence sous la configuration de la dualité, qui hante de nombreux textes romantiques et témoigne de l'identité différentielle du sujet moderne. Mais il suggère en même temps aussi son salut :

19 Voir ici Michael Backès, qui a examiné les premières œuvres hugoliennes sous l'aspect de la modélisation discursive de la réalité, notamment le poème « Réveries » (extrait des *Orientales*). Dans la déconstruction de l'opposition entre la visualité de la nature et de la ville s'ouvre une virtualisation réciproque : en tout cas, l'élément d'une imagination se découvrant problématique mais productrice d'images (*Die Figuren der romantischen Vision. Victor Hugo als Paradigma*, Tübingen, 1994, *Romanica Monacensia* 45, p. 54–88). Toutefois cette perspective ne montre pas que la visualité proposée par Hugo obéit à un autre trait fondamental de la modernité, à savoir la réflexion poétique s'auto-accomplissant dans la poésie.

20 Dans la mesure où l'« imagination » est le propre (romantique) du poète, le poème « Les Djinn » confirme ainsi la thèse de Alfred Glauser, prétendant que Hugo est contraint à une poétique qui, dans l'écriture, réfléchit l'acte d'écrire lui-même, discursivement et métaphoriquement. Voir *La Poétique de Hugo*, Paris, Nizet, 1976. Concernant l'imagination, voir aussi Pierre Moreau, « Les deux univers de Victor Hugo », dans *Victor Hugo – Œuvres complètes*, éd. Massin, *op. cit.*, vol. III, p. I-XXV.

si aucune *harmonie des contraires* (Hugo) ne lui est plus accordée de l'extérieur, il doit s'en remettre à la voie de l'autoréflexion.

Ce spectacle nocturne de Hugo, qui se termine en ce geste autoréflexif, est un motif traditionnel. C'est la conséquence de ce que ce monde extérieur agit dans le monde intérieur. Au début, nous lisons qu'une légère brise monte de la mer (6/7). Les images suivantes la reprennent et l'identifient (11/12) comme souffle de la nuit. La tradition symbolique du lyrisme a toujours perçu là plus qu'un simple accessoire de la peinture poétique d'un paysage. Elle montrait ainsi métaphoriquement ce qui distinguait les poètes de tous temps : le *spiritus* de l'inspiration, les illuminations de l'imagination. C'est donc le *pneuma* de l'horizon culturel classique qui est en cause : l'opposé emphatique, génial, spontané du *logos* calculateur et systématique, qui – si l'on en croit du moins les poètes – a perdu sa compétence culturelle dans la Révolution. Hugo va donc au fond de la condition de son chemin de connaissance alternatif, de l'imagination en tant que fondement de l'appréhension poétique du monde.

Sa symbolique montre avec quelle précision – et quelle désillusion – il met cela en œuvre : il a prêté à son imagination la silhouette des djinns, représentation orientale teintée d'exotisme des esprits malins de l'Occident chrétien. Dans leur crescendo et decrescendo symétrique – le mal a-t-il aussi une logique? – dominant trois attributs significatifs. Leur apparence en tant qu'êtres ailés (41, 71, 74, 80, 82) est fondamentale pour leur contexte référentiel : ils se révèlent ainsi en tant que métaphores incarnées des ailes de l'imagination. Novalis avait déjà évoqué en ce sens les ailes du cœur. Qu'elles ne soient plus que difficilement reconnaissables chez Hugo tient au fait qu'elles s'inspirent certes elles aussi d'un monde des profondeurs (35/37), où « brûle » une lumière propre (*flamme*, 15,48,70,80). Mais celle-ci se révèle dans l'interprétation hugolienne comme le feu-follet luciférien d'une puissance infernale (57). Leur apparition acoustique approfondit ce fait. Hugo souligne à plusieurs reprises (17, 33, 57, 86) que les djinns sont essentiellement un organe de communication et qu'ils possèdent ainsi un langage spécifique : l'ancien privilège orphique de l'imagination, capable de parler en langues étrangères, envoûtantes, subjuguantes. Mais ici, elle est pervertie en bruit, vacarme et cris – manifestation d'une expression inhumaine. La communication en profondeur, qui lui avait été dévolue par Hugo comme langage archaïque (poétique) du genre humain, aboutit aux

antipodes de toute réconciliation musicale : à la cacophonie²¹. Elle ne peut plus déclencher aucune expression personnelle logothérapeutique du moi, comme c'était encore le cas dans la tradition pétrarquiste de l'expression de l'amour ou même chez Lamartine. Elle élève bien plutôt l'expérience de sa propre différence en nouvelle certitude d'un sujet moderne.

Celui qui, comme Hugo ici, va au fond de l'imagination humaine pour découvrir en elle un lieu d'ancrage supérieur, éternel, ne découvre donc rien d'autre qu'un vide abyssal « hurlant » (*Cris de l'enfer ! voix qui hurle et qui pleure*, 57). Non seulement la raison, mais l'imagination aussi n'est donc pas en liberté. Son regard vers l'intérieur ne dévoile plus aucun lieu d'intimité profonde ; il s'apparente à un voyage aux Enfers (35, 37) à la Piranèse²². Dans les profondeurs de son cœur, le moi ne se retrouve pas, mais se découvre en tant que lieu de trouble étrangeté et de déformation angoissante. L'enthousiasme sacré se consume ici en énergie « désolée », mortelle (les djinns viennent du désert). *Ce bruit vague / Qui s'endort / [...] C'est la plainte / [...] D'une sainte / Pour un mort* (105–112). L'Autre de la raison, son côté obscur, aussi puissamment qu'il s'élève des geôles de la rationalité, ne peut lui non plus garantir l'exigence d'un dernier sens absolu – tout aussi peu que la faculté cognitive. Tous les deux – principe spirituel et matériel – pôles anthropologiques hugoliens dans la *Préface* – sont irrévocablement finis en tant qu'instances de la représentation du monde. Par comparaison : à la fin de *Notre-Dame de Paris* et dans *Hernani* aussi, le tableau final est jonché de morts – signe de son vide inhumain. Chacun a péri par le principe même qui devait servir à le réaliser. Les cieux idéels sont vidés.

Et ici ? Le moi dresse le bilan dans la dernière strophe. Que lui est-il resté à la fin de sa descente faustienne dans les souterrains de son âme ? La sombre lumière de l'imagination lui a révélé une sinistre certitude : celui

21 À retenir néanmoins le contraste décidé entre l'accent thématique et celui réalisé du poème. Le désenchantement idéal de l'imagination trouve un salut compensatoire dans la langue de la poésie. C'est devant cet arrière-plan (peut-être aussi dans la veine d'une fascination secrète pour le satanisme du XIX^e siècle) que Fauré, Franck et Saint-Saëns ont mis ce poème en musique. Dans son étude historique *La Fantaisie de Victor Hugo* (3 vol.), Paris, Table Ronde, 1973 ; vol. I, p.122 sqq., Maurice Bardèche s'intéresse à la peinture musicale comme expérimentation consciente dans *Les Orientales* (et déjà avant, dans les *Ballades*) – avec aussi une courte évocation des « Djinns ».

22 Voir Luzius Keller, *Piranèse et les romantiques français*, Paris, Corti, 1966.

qui cherche en lui un point archimédien, ne peut assurément trouver que son incertitude : *On doute / La nuit...*(113/114). C'est peut-être l'une des mises en cause les plus modernes dans les écrits de Victor Hugo. Il semble déjà en avoir lui-même compris parfaitement la portée. Sa critique de la perception de l'imagination aboutit à la désillusion des attentes significatives placées en elle. En conséquence, un tout autre art langagier est requis. Que lui resterait-il à faire *après* son époque classique et au-delà d'un idéalisme romantique ? Le moi l'appréhende de façon moderne, c'est-à-dire négativement. Son lieu d'expression – le poème – épanche aussi une inanité artistique. Toute l'agitation de son cœur retombait finalement. Le texte en est la représentation. La quête de nouveaux dieux, de nouvelles constellations et de signes absolus, comme invoqué dans l'ode « Le Poète » (*Un formidable esprit descend dans sa [i.e. le poète] pensée*, 73), n'a rien révélé.

Et pourtant, on lit pour finir : *J'écoute* (115). Bien que les traditionnelles indications de sens n'aient mené à rien (*Tout fuit / Tout passe*, 116/7), le poète demeure en attente. Il reste attaché à l'espace silencieux et informe, que son imagination n'emplit certes pas en permanence, mais qui s'est néanmoins ouvert à lui, en tant que tel. Il s'est établi en lui une stratégie novatrice de l'expérience de soi : ne plus s'appréhender à la recherche d'une identité fermée et préétablie, mais la concevoir comme un processus, sur la voie d'une intensité pulsative. Telle est la leçon qu'il a pu tirer du déferlement des djinns. Le nouveau service moderne qu'une imagination désidéalisée puisse prêter, consisterait à garder ouvert dans l'art un espace qui, certes, en tant que poème, que texte, que forme extériorisée, se démarque d'une réalité avilissante, mais qui inclurait justement en son intérieur cette infinitude procurant assez d'espace pour accueillir quelque chose ne pouvant exister qu'en mode suggestif. Ceci du moins représente l'héritage furtif des djinns, que le moi traduit ainsi : *D'étranges syllabes / nous viennent encore* (89/90) ; *Un chant sur la grève* (93) ; *l'enfant qui [...] / fait des rêves d'or* (95/6). Ne sont-ce pas les paradigmes d'une poésie future – syllabes ; chant ; rêve – qui laissent pressentir une poétique de l'*inconnu* et de l'*infini*, comme Baudelaire l'a illustré à l'exemple du « peintre de la vie moderne », Constantin Guys²³ ? Pénétrer cet espace signifierait s'en remettre à l'im-

23 Voir Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, éd. rev. par Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p. 1159 sqq.

prévisibilité de ses propres possibilités ; comprendre le sujet en tant que dramaturgie de la subjectivation. Hugo n'a pas encore vu aussi loin, mais les conquérants de l'idéalisme allemand, oui. Dans l'un de leurs fantastiques manifestes en faveur de la modernité, *Le plus ancien système programmatique de l'idéalisme*, on peut lire : « La première idée est naturellement la représentation de moi-même comme être absolument libre²⁴. »

Toutefois, dans la préface de son recueil de poèmes *Les Orientales*, d'où est extrait « Les Djinns », Hugo a déjà fait indéniablement allusion à cette nouvelle loi poétique étrangement moderne et trouvé pour cela, comme si souvent, une formule qui a pareillement fasciné et dérangé le XIX^e siècle : le plus haut concept de ce nouvel art langagier serait *un livre inutile de pure poésie*²⁵. *Inutile*, dans ce contexte, est un appel au combat²⁶. Il barre l'accès de l'art à toute « raison » déterminée et utile d'un siècle – bourgeois – ayant foi au progrès. Sa loi aussi signifie différence : elle doit se rapporter entièrement à elle-même. Ce n'est qu'ainsi, dans cet « espace intérieur » esthétiquement protégé, qu'elle peut poser les signes de la langue de manière à ce que sa « destination » résulte seulement de son architecture, intratextuellement. La préface est l'un des actes de naissance de « l'art pour l'art ». Elle ne revendique ainsi rien d'autre qu'une structure auto-référentielle, la condition première de son autonomie esthétique.

Les mots hugoliens ont sans doute été entendus. Son frère en poésie, Théophile Gautier, les a érigés en programme²⁷. À la fin du siècle de Victor Hugo, un autre résumera – encore – en ce sens l'examen de sa mission poétique et la fera ainsi passer dans la deuxième modernité : *rien n'aura eu lieu*

24 Voir *Mythologie der Vernunft. Hegels « Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus »*, éd. Christoph Jamme und Helmut Schneider, Francfort/M., Suhrkamp, 1984, (st. 413), annexe p. 11.

25 Victor Hugo, *Les Orientales*, « Préface », dans *Œuvres poétiques*, vol. I, *op. cit.*, p. 578.

26 Que Madame de Staël a déjà repris de l'esthétique philosophique de Kant et introduit en 1810 dans les débats français préromantiques. Voir *De l'Allemagne* (4 vol.), éd. Jean de Pange, Paris, Hachette, 1959, vol. IV, p. 221 sqq.

27 Sur l'approfondissement provocateur chez Théophile Gautier, voir la préface (1834) de son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835), éd. Adolphe Boschot, Paris, Classiques Garnier, 1968, p. 23 : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin [...] – L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. » L'esthétisme en formation de l'art pour l'art trouve son corrélat pragmatique dans l'(a)moralisme du dandy.

que le lieu, c'est à dire : rien (dans le sens poétique des mots) n'aura eu lieu que la mise en place du sujet en tant qu'espace virtuel, comme dans « Les Djinns ». Ce fut Mallarmé, dans le poème sans doute le plus moderne du XIX^e siècle: « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard²⁸. »

À un tournant du romantisme, Victor Hugo a eu l'intuition des conséquences d'une herméneutique des profondeurs pour la surface discursive de la modernité postromantique. Mais il ne l'a toutefois pas suivie. C'est pourquoi il a pu apparaître pour ses contemporains comme le plus grand poète du XIX^e siècle. En revanche, d'autres préférèrent voir plus tard en lui ce compromis historique qui s'est replié sur le champ problématique de la morale, facile à cerner, devant le processus ouvert qui lie le vrai au faisable.

28 *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998, p. 385.