

La pitié, expression du « vivre- ensemble » chez Victor Hugo

Gui XUEJIAO²³³

Université de Pékin et Université de Genève
guixuejiao@163.com; xuejiao.gui@etu.unige.ch.

Résumé

Écrivain par excellence qui s'intéresse à la pitié à titre de connecteur social, Victor Hugo accorde une attention particulière sur la figure de l'*autre*, et songe à redéfinir l'identité de l'homme, à reculer les bornes de l'humain en les poussant jusqu'à l'excès. La pitié est pour lui une expression d'un «vivre-ensemble», ou d'un «vouloir-vivre-ensemble», non seulement telle qu'elle est la possibilité de construire une communauté humaine, mais telle qu'elle permet de la fonder sur la différence, la distance et la diversité. L'objectif de cet article est d'éclaircir le rôle de la pitié dans la découverte de l'*autre*, de présenter les procédés littéraires (l'usage des mots à double sens, la pratique d'un nouveau lyrisme) que Hugo adopte pour établir une communication basée sur la sympathie et la pitié, qui impliquent une compréhension de l'*autre*.

Mots-clés

Victor Hugo, pitié, communication, différence, lyrisme, humanité

Abstract

Victor Hugo is interested in pity as a social connector, with particular attention paid to the figure of the *other*. He also tried to redefine the notions of *identity*, of *human* in his works. Pity is for him an expression of a *living-together*, or a *will-to-live-together*, not only because this emotion provides a possibility of building a human community, but also because it leads to a *living together* with difference, distance and diversity. The purpose of this article is to clarify the role of pity in the discovery of the *other*, to present the literary techniques (the use of double meaning words, the practice of a new lyricism) that Hugo adopts to establish a communication based on sympathy and pity.

²³³ Doctorante en cotutelle entre l'Université de Pékin et l'Université de Genève, elle prépare actuellement une thèse de doctorat ès lettre sous la direction de Patrizia Lombardo et Qin Haiying. Ses principaux centres d'intérêt se portent sur le domaine des sciences affectives, la langue et la littérature française du XIXe siècle. E-mail : guixuejiao@163.com; xuejiao.gui@etu.unige.ch.

Keywords

Victor Hugo, pity, communication, difference, lyricism, humanity

Introduction

La pitié, malgré les nombreuses significations et valeurs qui lui sont attribuées, est tout d'abord une capacité d'être affecté par autrui, de sentir ce que sent l'autre. Par la pitié, nous entrons dans la douleur d'une autre personne, souffrons des malheurs qui ne sont pas les nôtres. Il s'agit d'un canal affectif qui fournit un passage aux émotions d'autrui. Ce moteur sensible est la clé de la communication pour les philosophes des Lumières, entre autres David Hume, Adam Smith, et Jean-Jacques Rousseau. Il leur permet de concevoir la communauté humaine d'une manière autre que celles des philosophes qui, de Thomas Hobbes à Bernard Mandeville, soutiennent l'idée que la passion primordiale de la société humaine est l'intérêt humain.

Or, que la pitié, en tant que connecteur social, rend possible la constitution d'un «*vivre-ensemble*», cela est une thèse souvent sous-tendue par la loi de la ressemblance humaine, ou par une théorie du semblable²³⁴, ce qui soulève les questions suivantes : la pitié est-elle une émotion inspirée par n'importe qui ? Parvient-on à accéder à la compréhension de ceux qui sont la différence ? La société fondée sur un tel sentiment, est-elle simplement une communauté de ressemblance, de proximité, ou bien un lieu de rencontre avec un autre, fonctionnant selon le principe d'intégration ?

Le problème devient d'autant plus complexe que lorsque la pitié est associée au mépris. Il suffit de voir combien la formule *Tu me fais pitié* peut blesser le destinataire dans sa dignité pour saisir la part du mépris comportée dans la pitié. On constate surtout un notable abaissement de la moralité de la pitié à la fin du XIX^e siècle, qui est dû généralement au déclin des valeurs religieuses dans l'Europe tout entière, et spécialement à la dévaluation de *Mitleid*²³⁵, émotion que Friedrich Nietzsche a entendue au sens chrétien, et a

²³⁴Le semblable est une figure du proche. Selon Rousseau par exemple, la pitié est provoquée par « une répugnance innée à voir souffrir son semblable » (Rousseau, 2002 : 95). Le sujet de la pitié est défini de proche en proche. À cet égard, il convient peut-être de remonter à la conception cardinale de la pitié, que l'on doit à Aristote : « La pitié sera un chagrin que nous cause un malheur dont nous sommes témoins et capable de perdre ou d'affliger une personne qui ne mérite pas d'en être atteinte, lorsque nous présumons qu'il peut nous atteindre nous-mêmes, ou quelqu'un des nôtres, et cela quand ce malheur paraît être près de nous » (Aristote, 1991 : 218).

²³⁵Le terme *Mitleid*, en allemand, ne connaît pas la distinction entre pitié et

réévaluée comme « résidu des sentiments chrétiens » (Nietzsche, 1901 : 151), comme preuve de « la faiblesse de volonté » (Nietzsche, 1913 : 43). Tout comme Nietzsche, mais dans un autre esprit, un certain nombre de philosophes tiennent le mépris ou la condescendance pour caractéristique nécessaire de la pitié, et séparent encore la compassion, une *com-passion* estimée communément à titre de vertu, de la pitié déprisée à cause de son arrogance.

La pitié est effectivement une émotion susceptible d'être attachée au mépris, et ce n'est pas avec Nietzsche que l'on pense pour rapprocher ces deux émotions. Elles semblent se soustraire à la logique du fort et du faible, de celui qui se trouve dans une situation supérieure et de celui qui est inférieur, c'est-à-dire celui à qui il est arrivé un malheur. Les deux parties en question sont impliquées dans un rapport de force déséquilibré. Ainsi, deux définitions du terme *pitié* se trouvent dans les dictionnaires de langue. L'une, au sens positif, est donnée comme une forme de « sympathie » (Robert), un « sentiment qui saisit à la vue des souffrances et qui porte à les soulager » (Littré) ; l'autre, « où il entre quelque mépris » (Littré), est négativement présentée comme une forme de « commisération accompagnée d'appréciation défavorable ou de mépris » (Robert). En fait, si l'on procède à une recherche étymologique du mot, on constate que dès la fin du XVI^e siècle, on a commencé à se servir de certaines expressions, entre autres *faire pitié à*, *avoir pitié de*, *c'est une pitié* et *regarder en pitié*, pour définir une sorte de mépris apitoyé. Nous remarquons par exemple la juxtaposition des mots *pitié* et *dédain* – dont l'équivalence est marquée par l'emploi de la conjonction *ou* – dans cette phrase tirée des *Essais* (1580) de Montaigne :

Et entreprenant de parler indifféremment de tout ce qui se présente à ma fantaisie, et n'y employant que mes propres et naturels moyens, s'il m'advient, comme il fait souvent, de rencontrer de fortune dans les bons auteurs ces mêmes lieux, que j'ai entrepris de traiter, comme je viens de faire chez Plutarque tout présentement, son discours de la force de l'imagination : à me reconnaître au prix de ces gens-là, si faible et si chétif, si pesant et si endormi, je me fais pitié, ou dédain à moi-même (Montaigne, 2009 : 313).

La connotation négative du terme *pitié* le rend radicalement différent de ses synonymes. Ceux-ci sont rarement employés au sens péjoratif. Ils sont tous –

compassion. Dans les versions françaises des œuvres nietzschéennes, le mot *Mitleid* est traduit tantôt en *pitié*, tantôt en *compassion*, selon le contexte. Mais dans le lexique français, le terme qui est réellement atteint par la critique nietzschéenne, c'est *pitié*, non pas *compassion*.

que ce soit *compassion* ou *charité* ou *sympathie* – associés à des valeurs exclusivement positives, à des idées de bienveillance, de bonté, et de douceur. Pourtant, sous la plume de Hugo, c'est le mot *pitié* qui se répète beaucoup plus fréquemment que tous les autres. Cette fréquente répétition n'est pas gratuite. D'une part, Hugo sait faire usage des deux acceptations contradictoires du terme *pitié*. Il joue avec cette ambiguïté sémantique pour rendre possible un passage du mépris à la compassion, pour favoriser une transfiguration de ceux qui sont méprisables en ceux qui méritent une pitié fondée sur la compréhension sympathisante ; d'autre part, ce mot résonateur fait ressortir une voix plaintive et communicative, *ayez pitié* ou *par pitié*, qui ne cesse de se répercuter dans l'espace littéraire de l'écrivain. Dans la mesure où la pitié, dans son intimité avec le mépris, devient une présence obsédante chez Hugo ou sa principale préoccupation, présence qui est révélatrice d'un fantasme hugolien, d'un « *vouloir-vivre-ensemble* » au sein d'une société hiérarchisée et oppressive, il convient de s'interroger sur les procédés adoptés par l'écrivain dans la construction d'un univers de différence voire d'opposition, mais où l'on est invité à une communication basée sur la sympathie et la compassion. Dans cet objectif, nous procéderons en deux temps. Il s'agira d'abord d'éclairer l'emploi très particulier du terme *pitié* dans les romans de Hugo. Ensuite, une analyse de la voix poétique sera menée afin de mettre en exergue les spécificités du lyrisme hugolien en tant qu'il contribue à une découverte de l'autre.

1. La figure de l'autre : méprisable ou pitoyable ?

Dès ses premiers romans, Hugo se met à rapprocher *pitié* et *mépris*. On trouvera là un exemple dans *Han d'Islande*, roman publié en 1823. L'un des principaux personnages du roman, Ordener Guldenlew, afin de tirer sa fiancée Ethel de prison, part pour le nord sauvage de la Norvège à la poursuite de Han d'Islande, « petit homme », mais épouvantable monstre-brigand, qui tient à ses mains une cassette en fer, dans laquelle sont enfermés, d'après ce que l'on croit, certains papiers qui seuls pourraient innocenter Ethel. Quand Ordener trouve Han dans une grotte, le jeune homme brave le monstre horrible au point de le mettre en rage :

Un tremblement de colère saisit le petit homme. Ordener, immobile, conservait son attitude calme et fière.

– Prends garde ! murmura le brigand ; je vais fondre sur toi, comme la grêle de Norvège sur un parasol.

– Je ne voudrais point d'autre bouclier contre toi.

On eût dit qu'il y avait dans le regard d'Ordener quelque chose qui dominait le monstre. Il se mit à arracher avec ses ongles les poils de son manteau, comme un tigre qui dévore l'herbe avant de s'élancer sur sa proie.

- Tu m'apprends ce que c'est que la pitié, dit-il.
- Et à moi, ce que c'est que le mépris (Hugo, 2007 : 319).

Le texte présente une scène où deux adversaires s'engagent dans un combat psychologique avant de se lancer dans une lutte corps à corps. La colère de Han, traduite d'emblée par un « tremblement », est suscitée par l'attitude « calme et fière » d'Ordener. Fulminant contre le jeune homme, il essaie de le frapper dans sa fierté en l'intimidant par les paroles, mais en vain, car il y a toujours « dans le regard d'Ordener quelque chose qui dominait [domine] le monstre ». Rendu de plus en plus furieux par la supériorité de cette position gardée par Ordener, et découragé par l'inflexibilité de celui-ci, Han ne cherche plus à l'emporter *par* les mots, mais *dans* les mots. En d'autres termes, voyant que la comparaison qu'il a exploitée (« Je vais fondre sur toi, comme la grêle de Norvège sur un parasol ») échoue à atteindre Ordener dans son orgueil – sans doute, le jeune noble a une meilleure connaissance de la rhétorique que le monstre –, Han ne compte plus sur le pouvoir figuratif des verbes. Il se livre à une conquête purement langagière, affirme d'un ton catégorique que son adversaire lui fait pitié (« Tu m'apprends ce que c'est que la pitié, dit-il »), et se procure de la sorte cette position qu'est le sujet de la pitié. Par-là, il se dresse, durant le temps d'une énonciation, au-dessus de son rival devenant l'objet de la pitié. Pourtant, Ordener ne tarde pas, dans la réplique rapide qu'il donnera à Han, à récupérer la position dominante par la même tactique, en s'érigeant en sujet du mépris (« Et à moi, ce que c'est que le mépris »).

Encore faut-il préciser le sens de ce que l'on appelle « une conquête purement langagière », afin d'éviter le vague et l'abstrait. Si nous jugeons que la conquête est exclusivement langagière, c'est parce que « pitié » et « mépris » renvoient, en l'occurrence, à des expériences affectives plutôt *nommées* que *vécues*. Les émotions ne sont pas réellement ressenties par les deux personnages. Elles sont fonctionnelles plutôt que factuelles, leurs valeurs sont prescriptives plutôt que descriptives. Néanmoins, il est question d'un vécu à anticiper, parce que le verbe *apprendre*, employé au présent de l'indicatif, indique la probabilité de l'accès à la connaissance de l'émotion. En adoptant cette forme du verbe, l'énonciateur met l'accent sur ce qui va se passer dans un avenir bien proche. Il est impatient de devenir le vrai sujet émotionnel. Cette manière de référer à l'émotion telle qu'elle est *uniquement* nommée est la raison pour laquelle nous avons parlé d'une « conquête purement langagière ».

Quelles que soient les réalités intérieures recouvertes par les deux mots, ceux-ci se rapprochent l'un de l'autre au niveau sémantique. Le terme *pitié* doit être pris au sens de la condescendance. La rivalité inconciliable de Han et d'Ordener permet d'attribuer à « pitié » une signification ne prêtant à

aucune confusion. Mais le sens du texte n'est pas aussi clair que l'on ne le croit, car l'antagonisme des deux personnages, tel qu'il est décrit sous la plume de Hugo, invite à s'interpréter d'une façon différente. Cela nous orientera vers une enquête sur l'autre sens de « pitié », celui de la compassion.

Certes, il saute aux yeux que le texte met en scène une confrontation entre monstre et héros, tant Han est dépeint comme « monstre », Ordener en tant que chevalier hardi et intrépide. Mais en dehors de cette dimension morale et mythique, il y a encore une autre dimension, indiquée par Victor Brombert dans son livre *Victor Hugo et le roman visionnaire* : « Au-delà des frissons d'horreur que la bête humaine suscite de prime abord, on peut deviner une attirance pour le mal, auquel mystère et gratuité confèrent un aspect quasi théologique [...] Han est à un moment donné explicitement comparé à l'Antéchrist » (Brombert, 1985 : 25). En effet, dans le roman, « monstre » et « brigand » ne sont pas les seuls titres attribués à Han. On trouve encore les titres suivants : « diable », « démon », « Satan », « Antéchrist ». En contraste avec Han figuré sous la forme de Satan, Ordener représente indubitablement Christ. Il est fils du vice-roi, ou, pour ainsi dire, du Roi-Dieu. Il est illustré comme un sauveur errant, mais qui erre pour, au dire de Brombert, « une raison personnelle : sauver un individu » (Brombert, 1985 : 27), à savoir pour sauver la fille captive. Dans le cadre où les deux personnages apparaissent en tant que Satan et Jésus, la pitié que Han prétend apprendre d'Ordener s'apparente plutôt à la compassion, sentiment qu'il faut entendre au sens chrétien. C'est évidemment en raison d'un tel sentiment, éprouvé par Ordener pour la captive, qu'il est prêt à engager une lutte féroce contre Han. Or, la pitié révélée par le bon Sauveur, et qu'il fait connaître de manière immédiate au diable méchant, en quels termes et dans quel esprit doit-on l'appréhender ? Manifestement, il ne s'agit pas d'un sentiment divin touchant à n'importe quel être humain, mais d'une émotion élective qui ne dépasse pas le plan individuel. Aux antipodes de la compassion fondée sur l'amour de Dieu – amour universel prescrit par la morale chrétienne, que l'on oppose constamment à *amor*, amour passion –, la pitié en question, c'est-à-dire la pitié du personnage christique, fonctionne selon le principe d'une distinction totale entre amis et ennemis. Au lieu de mener à l'amour et la solidarité, elle conduit à la haine, à la violence²³⁶.

²³⁶Par un tel tour, le romancier soulève le vêtement brillant d'amour, de bienveillance et de tendresse dont se couvre la pitié prêchée selon le dogme catholique, de sorte à la dévoiler comme bornée, hiérarchique et égoïste. Ceci est d'ailleurs une constante dans l'œuvre de Hugo : la dénonciation de l'hypocrisie qui préside dans l'Église aussi bien que la condamnation de la rigidité des dogmes catholiques.

Donc, en disant à Ordener « Tu m'apprends ce que c'est que la pitié », Han s'avère avoir une bonne connaissance de la pitié divine telle qu'elle aurait dû être. Il a une vision beaucoup plus lucide que le Sauveur disposé à recevoir une leçon du mépris. L'énonciateur est représenté comme fort adonné au sarcasme. Il se moque de la fausse pitié dont témoigne son rival. Dans ce Satan sarcastique se reconnaît bien Lucifer, Ange déchu²³⁷. Chez lui aussi se reconnaissent bien d'autres personnages que Hugo inventera dans ses romans : Claude Gueux, le condamné à mort, Quasimodo le kidnappeur, Jean Valjean le voleur...

Le monde romanesque de Hugo est un univers abject et répugnant, plein de crimes et de vices, où sont entassés pêle-mêle les voleurs, les bancroches, les mendiants, les prostituées, comme l'indique Paul Claudel dans un texte sur Hugo :

Mais pour m'en tenir à Victor Hugo, le lecteur arrive bien vite à constater que le thème de ses romans est toujours le même. C'est le Proscrit, un solitaire, un homme pour une raison ou pour une autre éliminé de la société et livré au vent, à ces forces vagues, élémentaires et hostiles qui se donnent carrière au-delà de l'abri humain (Claudel, 1965 : 470s).

Les solitaires repoussés par le bon ordre de la société ne sont pas traités chez Hugo comme objet du mépris²³⁸. Bien au contraire, ce sont des hommes pitoyables, non seulement tels qu'ils sont dignes de notre compassion, mais tels qu'ils ont un cœur véritablement charitable. La méchanceté diabolique recouvre un noble sentiment. Les infâmes ne sont que des infirmes, qui sont

²³⁷ Satan et Jésus constituent un principal thème mythologique du romantisme français. L'apport de Hugo à ce vaste thème consiste en majeure partie en ce qu'il a inventé un récit du rachat de Satan, notamment à travers son long poème *La Fin de Satan*, comme ce qui est communément reconnu. Nous ne nous étonnerons donc pas de percevoir dans *Han d'Islande* l'une des premières ébauches du mythe hugolien à l'égard de la conversion de Satan.

Dépeindre les êtres dégradés et infâmes avec sympathie en les dorant d'une mince auréole romantique, cela contient par ailleurs une justification du mal à partir d'une position militante contre les préjugés sociaux. C'est aussi élever les objets dégoûtants au niveau du beau, acte annonciateur et revendicateur d'un changement des normes dans la recherche esthétique. En d'autres termes, la tentative de porter aux nues les castes inférieures, couche de la société qui proteste vigoureusement et ouvertement l'hypocrisie de l'ordre régnant, fait écho à, sur le terrain littéraire et esthétique, la bataille engagée par le romantisme sans-culotte contre les têtes à perruque. Le bon goût, à pédanterie classique, est contesté à titre de nature monarchique et hiérarchique.

des infortunés. L'emploi du mot *pitié* dans son ambiguïté²³⁹ correspond à un désir de découvrir la vraie image de l'autre, à un besoin de se reconnaître par l'autre et d'entrer en communication avec lui. Toute la puissance émotionnelle de l'œuvre hugolienne en découle. Même s'il ne s'y présente pas en personne, l'auteur, ce dieu souverain de la fiction, dissimule sa voix miséricordieuse derrière celle du narrateur, son double fictionnel : « Laissez-nous notre pitié fraternelle et profonde » (Hugo, 2002 : 546).

2. La parole lyrique : une adresse à l'autre

Hugo ne s'empêche pas de faire retentir dans ses vers lyriques une voix lamentable, parfois en recourant directement à ces deux mots éclatants, *ayez pitié*. L'instance du discours est souvent un *je* assez visible, portant les marques d'un penseur ou d'un prophète²⁴⁰. Dans le poème « Ce que dit la Bouche d'ombre » par exemple, on entend une voix apocalyptique parler en conséquence de la révélation du mystère : « Ayez pitié ! Voyez des âmes dans les choses ». Elle s'adresse, des profondeurs de l'abîme, à tous et à n'importe qui : « Ayez pitié, vous tous et qui que vous soyez » (Hugo, 1967 : 818s).

Le poète devant les douleurs de l'humain donne libre cours à ses tendres épanchements, et fait vibrer la corde fraternelle et pathétique d'une manière émouvante et immédiate. De là « se produisent sans cesse, dans les poèmes de Victor Hugo, ces accents d'amour pour les femmes tombées, pour les pauvres gens broyés dans les engrenages de nos sociétés, pour les animaux martyrs de notre gloutonnerie et de notre despotisme », au dire de Baudelaire dans le chapitre « Victor Hugo » de *L'art poétique*. Il ajoute que même dans « ces petits poèmes consacrés à l'amour sensuel dans ces strophes d'une mélancolie si voluptueuse et si mélodieuse, on entend, comme l'accompagnement permanent d'un orchestre, la voix profonde de la charité » (Baudelaire, 1968 : 310).

²³⁹ *Misérable* et *gueux* sont deux autres mots dont le sens ambivalent est particulièrement accentué par Hugo. L'homme que l'on trouve misérable au sens de *méprisable* est celui qui est censé inspirer la compassion plutôt que de soulever le dégoût. La personne de mauvaise apparence que l'on traite de gueux avec dédain doit être estimée comme celle qui « n'a pas de quoi vivre selon son état ou ses désirs » (*Littre*).

²⁴⁰ Hugo pense que le poète pensif contient un philosophe, et que, sacré, il se doit de succéder au prophète. Il va sans dire que dans ses poèmes, l'image du *je*-penseur ou du *je*-prophète est fort identifiable à celle du poète lui-même. Ce n'est pas le lieu d'aborder la question sur le droit du poète à sa parole, question nécessairement subordonnée à celle du *je* lyrique. Ici à l'égard des poèmes hugoliens, est considéré comme certain l'accord établi entre le sujet de l'énoncé (le moi textuel, construit par les vers) et le sujet de l'énonciation (celui qui prend en charge les vers).

Les accents d'amour et de charité forment le diapason général de la voix poétique chez Hugo. Cette voix pleine de pitié pour les autres ne va pas sans être confrontée à un désaccord, venant du caractère incongru du genre lyrique. Forme privilégiée pour exprimer les sentiments les plus intimes – ceux de soi sur soi – du point de vue traditionnel, les vers lyriques sont pourtant adoptés ici en faveur d'une expression dirigée vers l'extérieur. Une telle voix, apparemment mal accordée à la tradition, démentit en fait la conception trop répandue, mais assez étroite à l'égard du romantisme, longtemps reconnu, ou discrédité comme une littérature personnelle, comme une littérature du *moi*. En d'autres termes, le paradoxe n'en représente que l'apparence. Il met en évidence la caractéristique singulière du poète dans la pratique de la poésie personnelle, aussi bien qu'une « certaine conception élargie de la poésie lyrique » (Hugo, 1964 : 1524), selon la formule de Pierre Albouy dans « Notes et variante » rédigées pour les *Œuvres poétiques* de Hugo. Cette spécificité mérite que l'on s'y arrête. Elle contribuera à donner la clé du lyrisme hugolien, où le *je* a besoin d'être subordonné à l'autre pour parvenir à s'énoncer.

La poésie personnelle, dans un parler de soi et pour soi, risque de mettre en cause la communication. Cet écueil est évité par Hugo, qui ne retranche point le *moi* du monde. La parole lyrique est pour lui la voix de l'homme dans le monde, voire même dans l'infini. Loin d'être autoréférentielle, elle est perpétuellement une adresse aux autres, comme en témoigne le cri de la Bouche d'ombre, *ayez pitié*. Le mode impératif est fréquemment mobilisé. Le sujet parlant est mis en position de dialogue. Le discours à la première personne se trouve justifié « par l'appel à la deuxième personne, par l'accentuation émue de l'instance personnelle du *je/tu*, et, enfin, par l'affirmation rassurante du *nous* » (Albouy, 1976 : 68), pour emprunter à Albouy dans l'article « Hugo, ou le moi éclaté ».

Une fois s'établit le rapport *je-tu*, le *moi* est relié à *nous*, soit à tous. Dès lors, le *moi* qui dit « je » n'est plus en mesure de parler en son nom. Il est obligé de s'absenter pour se faire entendre. Son accès à la parole repose sur son impossibilité, sur la dépossession de soi, à savoir, sur la mort du poète. C'est une mort revendiquée et projetée par le poète, comme révèle cette déclaration dans la préface des *Contemplations* : « Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort » (Hugo, 1967 : 481).

Le *moi* se détruit au cours de l'écriture poétique pour se redresser sous la figure d'un *je* ambigu, mais élargi. Un auto-effacement est nécessaire même indispensable pour une réaffirmation ou une renaissance de l'individu dans le collectif. Là où le *moi* se fragmente en une multitude d'êtres, là est la voix, s'épanchant par ses propres fissures. Elle se produit dans un *moi*

s'ouvrant aux autres comme une bouche grand 'ouverte, ce qui est appelé une « béance de *moi* à *je* » par Albouy, lorsqu'il illustre la source de la voix hugolienne. Il propose encore un examen de la *voix* au niveau du discours, au sens que lui donne Benveniste. Le *je* lyrique, dans cette optique, s'apparente plutôt à un embrayeur :

[...] la *voix* est liée au *je* et, comme le *je*, le signe le plus difficile à classer, elle réclame un statut ambigu, ou, plutôt, dialectique ; les rapports code/ message (le *je* comme « embrayeur »), langue/parole, devraient aider à situer la *voix*, dans la zone du « discours » défini par Benveniste. La *voix* articule l'individuel au collectif ; proche de l'être, comme le dit Derrida, elle le fragmente dans l'existence, le reprend et le perd dans le *je-ici-maintenant*, affirme le *moi* et le subordonne à l'*autre* ; elle est la présence du *moi* qui s'absente dans l'écriture et elle embraye cette absence sur la présence du poème. (Albouy, 1976 : 67)

Par la notion du discours, s'explique aussi la formule célèbre de Hugo, « insensé, qui croit que je ne suis pas toi » (Hugo, 1967 : 482). Le *moi* construit par le poète ne renvoie plus à une expérience totalement intime et purement personnelle, mais porte en soi une découverte de l'*autre*. Ou plus précisément, c'est en s'acheminant à la rencontre d'un autre que le *moi* en vient à parler.

À la lumière de la doctrine benvenistienne, la voix hugolienne est rendue plus claire, mais non pas dans toute sa clarté. Le côté bien éclairé, c'est celui d'une tendance à la multiplication : la voix est singulière, mais elle implique une immersion dans les autres voix. Elle est débordée par toutes les voix dans lesquelles elle s'inscrit, avec lesquelles elle résonne.

Faut-il encore signaler que cette dissémination ne vise pas à effacer l'image du *moi*. Celui-ci est associé à l'*autre* sans en être réduit au sens nihiliste à la manière du relativisme contemporain. Chez Hugo, le mouvement dialectique qui oriente le *moi* vers les autres tend à relier le *moi* aux autres. C'est dans le *moi* ou à partir de lui que se retrouvent tout et tous. Quant au *moi* lui-même, il s'absente et s'intègre dans l'infini et l'indéfini²⁴¹. Ce *moi* qui ne cesse de

²⁴¹ La construction de la voix lyrique prend les traits caractéristiques de l'immanence naturaliste à laquelle s'attache Hugo, qui croit en un « Dieu personnel » (Albouy, 1976 : 109s). Le *moi*, c'est « le moi de l'infini » dans *Les Misérables* : « L'infini est. Il est là. Si l'infini n'avait pas de moi, le moi serait sa borne ; il ne serait pas infini ; en d'autres termes, il ne serait pas. Or il est. Donc il a un moi. Ce moi de l'infini, c'est Dieu. » (Hugo, 1951 : 47). Réciproquement, l'infini

se détruire jusqu'à l'insaisissable répond à un besoin invincible de la dilatation, éprouvé à un certain moment par le poète. À partir de ce moment, s'opère un passage du « moi » à « l'homme », que Hugo rend explicite dans un fragment relié aux manuscrits du recueil de poèmes, *Les Voix intérieures* :

[...] il vient une certaine heure dans la vie où, l'horizon s'agrandissant sans cesse, un homme se sent trop petit pour continuer à parler en son nom. Il crée alors, poète, philosophe ou penseur, une figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne. C'est encore l'homme, mais ce n'est plus le moi (Hugo, 1961 : 1524).

Le *moi*, dont le mouvement de dilatation le brise et le pousse incessamment vers les autres tout en le maintenant dans son unicité, entre par conséquent en pleine communication avec les autres, avec tout le monde. Il s'agit d'une récapitulation du *moi* au niveau du cosmos, d'une intrication étroite entre individualité et universalité. Sous la figure générale et impersonnelle de « l'homme », le *moi* embrasse la totalité des êtres dans un principe de diversité. Cette vision synthétique définit en matière de poésie un nouveau lyrisme, qui apporte l'extériorité et la totalité dans l'intimité, et du même coup, met en valeur l'universalité, la diversité, ou pour parler au sens de Hugo, l'humanité, entendue comme l'identité de tous les êtres. La « figure dans laquelle il se personnifie et s'incarne », si elle « n'est plus le moi », renvoie à « la conscience collective de toutes nos vies distinctes », qu'il faut chercher « dans les profondeurs de l'infini » (Hugo, 2002 : 509).

Dans cette perspective où le poète se définit entre *moi* et tout, où il se pose en *Créateur* aussi bien qu'en créature, son cri de pitié doit s'entendre tant comme une voix compatissante que comme un écho suppliant. Compatissante lorsque la voix appartient au Créateur, au *moi*-individu ; suppliante lorsqu'elle provient de la créature, du *je* dépersonnalisé, instance énonciatrice par le truchement de laquelle parlent tous les objets créés. « Ayez pitié », de ce fait, renvoie à un double acte de parole, celui de plaindre et celui de prier, contradictoires dans leur extraordinaire coïncidence. S'établit un nouveau type de contrat langagier entre locuteur et auditeur, qui modifie profondément le déséquilibre de force entre le sujet et l'objet de la pitié, dorénavant rendus égaux par leur interchangeabilité complète, par leur dépendance mutuelle, enfin par leur réconciliation inéluctable dans la souffrance universelle.

se dit *je* dans *La Légende des siècles* : « L'être multiple vit dans mon unité sombre. » (Hugo, 1950 : 746).

Les vers lyriques, parlant de l'homme aux hommes, s'achèvent en proclamation de l'unité basée sur la diversité humaine. C'est le problème humain et la souffrance humaine qui sont placés au cœur de la nouvelle poétique élaborée par Hugo. De même qu'il étend le *moi* au-delà de ses propres limites, il recule les bornes de l'humain en les poussant jusqu'à l'excès. L'humanité réfère à un être irréductible et impérissable, essentiel à l'homme comme à toute créature : « C'est l'atome moral » (*idem*, 508s). La délimitation de l'être humain sous la vision cosmique et panpsychiste nécessite une humanisation de l'univers, raison pour laquelle Hugo réclame une pitié pour les animaux. Ainsi cet enseignement donné par un père à son fils dans le roman des *Misérables* : « Sois humain. Il faut avoir pitié des animaux » (*MIS*, V, I, 16, 1248). Même un astre, décrit par Hugo dans le poème « Dolor », possède une humanité : « [...] il²⁴² approprie / À chaque astre une humanité » (Hugo, 1964 : 772).

Posant en principe la « solidarité de tout avec tout, et de chacun avec chaque chose » (Hugo, 2002 : 508), le poète crée un monde plein de symboles et de correspondances, dans lequel « les cygnes comprennent les signes » (Hugo, 1951 : 1249), et « la petite bouche des roses » parle « à l'oreille immense des cieux » (Hugo, 1964 : 787). Tout s'harmonise, tout se répond. L'homme sensible entre dans une communion heureuse avec les autres objets créés, avec toute la nature. L'univers animé par le souffle poétique atteste que « tout est plein d'âmes » (*ibidem*), que « rien n'est solitaire, tout est solidaire » (Hugo, 2002 : 508).

Bibliographie

ALBOUY, Pierre (1976). *Mythographies*. Paris : J. Corti.

ARISTOTE (1991). *Rhétorique*. Paris : Le livre de poche, « Classiques de la philosophie ».

BAUDELAIRE, Charles (1968). Paris : GF-Flammarion.

CLAUDEL, Paul (1965). *Œuvres en prose*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

MONTAIGNE, Michel (de) (2009). *Essais I*. Paris : Gallimard, « folio classique ».

HUGO, Victor (1950). *La Légende des siècles*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

HUGO, Victor (1951). *Les Misérables*. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

HUGO, Victor (1964). *Œuvres poétiques*, tome I. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

²⁴² Dans ce vers, « il » renvoie à « l'Incréé », synonyme de « Dieu » en l'occurrence.

HUGO, Victor (1967). *Œuvres poétiques*, tome II. Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

HUGO, Victor (2002). *Proses philosophiques de 1860-1865*, dans *Œuvres complètes*, tome *Critique*, éd. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont.

NIETZSCHE, Friedrich (1901). *Aurore : Réflexions sur les préjugés moraux*, dans *Œuvres complètes*, t. VII, trad. par Henri Albert. Paris : Mercure de France.

NIETZSCHE, Friedrich (1913). *Par-delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*, dans *Œuvres complètes*, t. X. Paris : Mercure de France.

ROUSSEAU, Jean-Jacques (2002). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Flammarion.