

## Le feu du regard dans *Notre-Dame de Paris* et *Les Misérables*

Amélie de CHAISEMARTIN (Paris-Sorbonne)

La partie du corps qui exprime la vie et l'intériorité des personnages hugoliens est le regard. Lorsque ce regard est expressif, Hugo emploie une métaphore qui revient de manière obsédante, celle du *feu*.

La comparaison de l'œil avec une source de lumière remonte aux origines de la littérature. Dans son *Histoire de la beauté*<sup>1</sup>, Vigarello rappelle que, dans la poésie du Moyen-Âge, les yeux sont souvent comparés aux astres, au soleil en particulier, ou à des flambeaux. Dans sa thèse intitulée *Le Cliché de style en français moderne*<sup>2</sup>, Anne-Marie Perrin-Naffakh place sous la catégorie de cliché ornemental les métaphores pétrarquises qui associent les parties du corps de la femme aimée aux pierres précieuses et aux astres.

Cette image reste un cliché au XIX<sup>e</sup> siècle, en témoigne l'exemple de portrait physique le plus souvent donné dans les manuels de rhétorique du XIX<sup>e</sup> siècle, le portrait d'Alexandre le Grand fait par le jeune Anarchasis dans *Les Voyages du jeune Anarchasis en Grèce* publié par l'abbé Jean-Jacques Barthélémy en 1788 :

Il a les traits réguliers, le teint beau et vermeil, le nez aquilin, les yeux grands, pleins de feu, les cheveux blonds et bouclés, la tête haute, mais un peu penchée vers l'épaule gauche, la taille moyenne, fine et dégagée, le corps bien proportionné et fortifié par un exercice continu. On dit qu'il est très léger à la course, et très recherché dans sa parure<sup>3</sup>.

Cette lumière des yeux est, en outre, une métaphore courante de la vie de l'esprit, au moins depuis que Platon a choisi l'œil comme image de la vision intellectuelle dans sa métaphore des *yeux de l'âme*. L'éclat des yeux a donc toujours pu, en poésie comme en prose, être associé à la vie de l'âme. Des yeux *vifs*, par exemple, annoncent un esprit vif.

Et cependant, comme le souligne Paolo Tortonese dans l'introduction de son ouvrage *L'Œil de Platon et le regard romantique*<sup>4</sup>, l'ancienneté d'une métaphore et son appartenance aux clichés du langage ne doit pas créer une illusion d'équivalence de ses emplois successifs.

Abrams nous donne un bon exemple de rupture de sens métaphorique dans *The Mirror and the Lamp* en montrant que la métaphore du miroir pour désigner la conscience de l'artiste n'a pas du tout le même sens au XVII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Au XIX<sup>e</sup>, le miroir qu'est l'esprit de l'artiste n'est plus seulement réfléchissant mais devient un miroir « déformant », semblable à la vitre colorée du bon vitrier de Baudelaire.

Je vais donc essayer de montrer comment Victor Hugo redonne de l'énergie, de l'expressivité à une image censée, elle-même, exprimer l'énergie intérieure des personnages de ses romans. Je montrerai comment l'image passe du statut de cliché ornemental à celui de symbole.

<sup>1</sup> Georges Vigarello, *Histoire de la beauté : le corps et l'art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

<sup>2</sup> Anne-Marie Perrin-Naffakh, *Le Cliché de style en français moderne*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

<sup>3</sup> Cité par Claude-Louis Grandperret dans le *Traité classique de littérature*, Lyon, Pélagaud Fils et Roblot, 1872 (vingt-septième édition), p. 105.

<sup>4</sup> Paolo Tortonese, *L'Œil de Platon et le regard romantique*, Paris, éd. Kimé, 2006.

## 1. L'ancrage de la métaphore dans un dispositif optique

L'énergie de la métaphore tient d'abord à la configuration de la description des personnages dans les romans de Hugo. Il est en effet très difficile d'isoler de véritables *portraits*. La description d'un personnage est toujours liée à son intervention dans l'action. La description du personnage se distingue donc souvent mal de la description plus générale d'une *scène*. Anne Ubersfeld, dans son article « Les Misérables : un roman-théâtre », issu du collectif *Lire les Misérables*, note la présence récurrente d'un *on* percevant qui théâtralise tout le roman. On pourrait étendre cette remarque au roman *Notre-Dame de Paris* dans lequel les personnages paraissent toujours devant un public et dans lequel les « racontars », le regard de l'opinion, se mêlent toujours au regard du narrateur. Les deux romans sont ainsi une suite de *tableaux* vus par un « on » anonyme à l'occasion desquels sont décrits les personnages apparaissant. Les personnages sont donc souvent présentés en train d'agir, ce qui donne une énergie particulière à la description. Nous découvrons Esmeralda en train de danser sur la place de Grève, Quasimodo participant à un concours de grimaces, Jean Valjean entrant dans Digne...

Il existe deux types de tableaux romanesques hugoliens que l'on peut distinguer en faisant appel à la terminologie établie par Pierre Frantz dans son ouvrage *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>5</sup> : le tableau-stase et le tableau-comble. Le tableau-stase permet la mise en place d'une atmosphère générale, avant le début de l'action. Phébus au milieu de jeunes filles sur le balcon d'une maison du parvis de Notre-Dame constitue le tableau-stase qui prépare le tableau-comble du châtiment de Quasimodo sur ce même parvis. Le tableau-stase est « immobile » tandis que le tableau-comble est *énergique*, l'énergie étant, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, ce que les écrivains vont chercher à donner à leur œuvre, comme l'a montré Michel Delon dans son ouvrage *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières*<sup>6</sup>. Le tableau-comble organise l'ensemble des personnages autour d'une pantomime centrale qui manifeste un comble de pathétique ou de sublime. Le désordre des corps tordus ou renversés du tableau exprime la violence de ce pathétique ou de cette exaltation et son effet sur les spectateurs. Ces tableaux, comme le note Pierre Frantz, sont tous redevables de la tradition iconographique religieuse, laïcisée par Diderot, mais qui renoue avec ses origines religieuses chez Hugo. Quasimodo réclamant à boire sur le pilori rejoue en effet le supplice du Christ.

Or, l'image du *feu* qui qualifie le regard du héros du tableau est le plus souvent utilisée dans des tableaux-combles, soit au moment où l'énergie du personnage est la plus haute.

On nous dit par exemple d'Esmeralda qu'elle a des « yeux de flamme ». La danse d'Esmeralda sur le parvis est un tableau-comble car elle captive tous les regards des personnages présents et suscite une émotion forte chez eux : « Autour d'elle tous les regards étaient fixes, toutes les bouches ouvertes<sup>7</sup> ». La métaphore du feu qui *éblouit*, de l'astre qui *sidère* trouve donc une motivation concrète dans l'effet de la danse d'Esmeralda sur ceux qui la regardent.

Cette métaphore des « yeux de flamme » trouve une autre motivation dans le fait qu'Esmeralda danse près d'un feu, dans la nuit... Le dispositif du tableau, l'éclairage nocturne du feu qui donne aux protagonistes un aspect étrange, confère ainsi une vraisemblance visuelle, et non pas seulement abstraite ou intellectuelle, à la perception des yeux d'Esmeralda comme des flammes. Le reflet du feu sur les yeux d'Esmeralda pourrait, en effet, donner cette impression.

<sup>5</sup> Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

<sup>6</sup> Michel Delon, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières : 1770-1820*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

<sup>7</sup> *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1975, p. 62.

Cet ancrage visuel peut opérer de manière différée. La présence de Frollo regardant Esmeralda, le visage éclairé par le feu, justifiera ensuite l'image de son regard de feu posé sur Esmeralda, car ce regard rappellera la scène où il la regardait près du feu. On peut en effet rapprocher ces deux passages, le premier :

Parmi les mille visages que cette lueur teignait d'écarlate, il y en avait un qui semblait plus encore que tous les autres absorbé dans la contemplation de la danseuse. C'était une figure d'homme austère, calme et sombre. Cet homme, dont le costume était caché par la foule qui l'entourait, ne paraissait pas avoir plus de trente-cinq ans ; cependant il était chauve ; à peine avait-il aux tempes quelques touffes de cheveux rares et déjà gris ; son front large et haut commençait à se creuser de rides ; mais dans ses yeux enfoncés éclatait une jeunesse extraordinaire, une vie ardente, une passion profonde. Il les tenait sans cesse attachés sur la bohémienne (...) <sup>8</sup>.

Et le second :

Il était là, grave, immobile, absorbé dans un regard et dans une pensée. Tout Paris était sous ses pieds, avec les mille flèches de ses édifices et son circulaire horizon de molles collines, avec son fleuve qui serpente sous ses ponts et son peuple qui ondule dans ses rues, avec le nuage de ses fumées, avec la chaîne montueuse de ses toits qui presse Notre-Dame de ses mailles redoublées. Mais dans toute cette ville, l'archidiacre ne regardait qu'un point du pavé : la place du Parvis ; dans toute cette foule, qu'une figure : la bohémienne.

Il eût été difficile de dire de quelle nature était ce regard, et d'où venait la flamme qui en jaillissait. C'était un regard fixe, et pourtant plein de trouble et de tumulte. Et à l'immobilité profonde de tout son corps, à peine agité par intervalles d'un frisson machinal, comme un arbre au vent, à la roideur de ses coudes plus marbre que la rampe où ils s'appuyaient, à voir le sourire pétrifié qui contractait son visage, on eût dit qu'il n'y avait plus dans Claude Frollo que les yeux de vivant <sup>9</sup>.

Ce regard de *feu* concentre ainsi toute la vie et toute l'expression du personnage dont le corps est aussi raide que les gargouilles de la cathédrale depuis laquelle il regarde la scène. Il rappelle au lecteur le passage précédent, lorsque Frollo regardait Esmeralda près d'un feu.

La projection du *feu* sur les visages et le mouvement rapide d'Esmeralda sont favorables à l'illusion visuelle et, par conséquent, à l'impression du surnaturel. Gringoire croyant voir en Esmeralda une créature surnaturelle, monstrueuse, il n'apparaît plus invraisemblable, dès lors que nous sommes dans un monde contre-factuel, que cette créature aperçue par Gringoire ait des « yeux de flamme ». La différence du tableau-comble diderotien et du tableau-comble hugolien réside ainsi dans un basculement de la vue à la *vision*.

C'est aussi ce qui arrive lorsque l'on aperçoit Quasimodo à cheval sur une cloche. Le mouvement de la cloche, sa hauteur, créent une illusion qui transforme Quasimodo en créature mythologique.

Dans *Les Misérables*, la description de Jean Valjean a lieu tout au long de son entrée dans Digne. Lorsqu'il s'assied près d'un feu, nous découvrons son regard, dissimulé jusque là par sa casquette à longue visière : « L'œil luisait sous les sourcils comme un feu sous les broussailles <sup>10</sup>. » Là encore, la présence du feu de l'âtre donne une vraisemblance visuelle à l'image du *feu* de ses yeux.

Cette expression du regard de Jean Valjean est précisée lors du tableau-comble que constitue son entrée dans la maison de l'évêque de Digne :

La porte s'ouvrit.

Elle s'ouvrit vivement, toute grande, comme si quelqu'un la poussait avec énergie et résolution.

Un homme entra.

Cet homme nous le connaissons déjà. C'est le voyageur que nous avons vu tout à l'heure errer cherchant un gîte.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>10</sup> *Les Misérables*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1951, p. 68.

Il entra, fit un pas, et s'arrêta, laissant la porte ouverte derrière lui. Il avait son sac sur l'épaule, son bâton à la main, une expression rude, hardie, fatiguée et violente dans les yeux. Le feu de la cheminée l'éclairait. Il était hideux. C'était une sinistre apparition.

Mme Magloire n'eut même pas la force de jeter un cri. Elle tressaillit, et resta béante<sup>11</sup>.

Nous retrouvons les éléments du tableau-comble vus précédemment : le corps de Madame Magloire exprime la violence de l'effet de l'apparition. Le feu rougeoit sur le visage de Jean Valjean et lui donne l'air d'une créature infernale. Le terme d'« apparition », fréquemment utilisé dans les tableaux-comble hugoliens, indique ce basculement de la vue à la vision.

Le passage du réel au mythe est beaucoup plus marqué dans d'autres passages des *Misérables*. Lorsque Mabeuf, personnage grotesque, se porte volontaire pour remettre le drapeau rouge sur la barricade, son ascension change peu à peu son apparence :

Il marcha droit à Enjolras, les insurgés s'écartaient devant lui avec une crainte religieuse, il arracha le drapeau à Enjolras qui reculait pétrifié, et alors, sans que personne osât ni l'arrêter ni l'aider, ce vieillard de quatre-vingts ans, la tête branlante, le pied ferme, se mit à gravir lentement l'escalier de pavés pratiqué dans la barricade. Cela était si sombre et si grand que tous autour de lui crièrent : « Chapeau bas ! » À chaque marche qu'il montait, c'était effrayant ; ses cheveux blancs, sa face décrépète, son grand front chauve et ridé, ses yeux caves, sa bouche étonnée et ouverte, son vieux bras levant la bannière rouge, surgissaient de l'ombre et grandissaient dans la clarté sanglante de la torche ; et l'on croyait voir le spectre de 93 sortir de terre, le drapeau de la terreur à la main.

Quand il fut au haut de la dernière marche, quand ce fantôme tremblant et terrible, debout sur ce monceau de décombres en présence de douze cents fusils invisibles, se dressa, en face de la mort et comme s'il était plus fort qu'elle, toute la barricade eut dans les ténèbres une figure surnaturelle et colossale. Il y eut un de ces silences qui ne se font qu'autour des prodiges. (...)

M. Mabeuf, blême, hagard, les prunelles illuminées des lugubres flammes de l'égarement, leva le drapeau au-dessus de son front et répéta :

- Vive la République !
- Feu ! dit la voix<sup>12</sup>.

Ici aussi, la présence de la torche dans la nuit crée des conditions visuelles favorables à l'illusion et à l'irruption du doute. Le passage au surnaturel étant plus marqué, on voit bien que le *feu* n'exprime pas seulement une passion ici, mais une *folie*, un *däimon*, qui entraîne le personnage *en mouvement*. Le personnage est comme *agi* par la flamme.

La description d'Enjolras scrutant l'horizon au petit matin bascule également dans le surnaturel lorsque celui-ci se met à prophétiser des lendemains qui chantent :

Enjolras était debout sur l'escalier de pavés, un de ses coudes sur le canon de la carabine. Il songeait ; il tressaillait, comme à des passages de souffles ; les endroits où est la mort ont de ces effets de trépieds. Il sortait de ses prunelles, pleines du regard intérieur, des espèces de feux étouffés. Tout à coup, il dressa la tête, ses cheveux blonds se renversèrent en arrière comme ceux de l'ange sur le sombre quadrigé fait d'étoiles, ce fut comme une crinière de lion effarée en flamboiement d'auréole, et Enjolras s'écria :

- Citoyens, vous représentez-vous l'avenir<sup>13</sup> ?

Le *feu* des prunelles d'Enjolras exprime son enthousiasme, sa folie, et sa soudaine qualité de *visionnaire*. De la même façon que le *feu* nous permet, dans le roman, de basculer de la vue à la *vision*, le *feu* des prunelles est le signe du *génie* des personnages, de leur capacité à *voir* plus loin que le visible.

Le feu de ces prunelles est comme « étouffé ». Cette image qui revient souvent souligne qu'entre le jaillissement de cette flamme et le spectateur, une ombre s'interpose toujours, ce qui confère à cette flamme une dimension symbolique essentielle.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 78

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 1158

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 1213

## 2. La puissance symbolique de la métaphore

La métaphore du *feu* ne se comprend bien que si elle est associée à une autre métaphore qui revient souvent, celle de la caverne.

Lorsque le narrateur s'interroge sur l'origine du feu du regard de Frolo : « Quel était ce feu intérieur qui éclatait parfois dans son regard, au point que son œil ressemblait à un trou percé dans la paroi d'une fournaise<sup>14</sup> ? », la lumière de son regard semble venir d'un trou dans une grotte, une caverne. L'image de la « fournaise » rapproche cette caverne de celle de l'Enfer. Le caractère lointain de la flamme, qui apparaissait également à propos de Jean Valjean dont l'œil luit comme un feu sous une « broussaille », indique la profondeur depuis laquelle jaillit cette flamme et creuse ainsi la profondeur du corps du protagoniste comme un puits. Cette profondeur est aussi indiquée dans le portrait de Louis XI, dans *Notre-Dame de Paris* : « Sa prunelle étincelait sous une arcade sourcilière profonde, comme une lumière au fond d'un antre. »

Le conditionnement social et physique de Jean Valjean est assimilé à une *caverne* et son âme à un feu lorsque le narrateur s'interroge sur sa bonté :

Le cœur peut-il devenir difforme et contracter des laideurs et des infirmités incurables sous la pression d'un malheur disproportionné, comme la colonne vertébrale sous une voûte trop basse ? N'y a-t-il pas dans toute âme humaine, n'y avait-il pas dans l'âme de Jean Valjean en particulier, une première étincelle, un élément divin, incorruptible dans ce monde, immortel dans l'autre, que le bien peut développer, attiser, allumer, enflammer et faire rayonner splendidement, et que le mal ne peut jamais entièrement éteindre ? (...) Certes, et nous ne voulons pas le dissimuler, le physiologiste eût vu là une misère irrémédiable (...) ; il eût détourné le regard des cavernes qu'il aurait entrevues dans cette âme ; et, comme Dante de la porte de l'enfer, il eût effacé de cette existence le mot que le doigt de Dieu écrit pourtant sur le front de tout homme : *Espérance*<sup>15</sup> !

Si cette caverne est celle de l'enfer, elle est aussi la caverne du mythe platonicien. Elle sépare en effet Jean Valjean du réel et du monde des vérités intelligibles, comme le développe ce passage :

La nature visible existait à peine pour lui. Il serait presque vrai de dire qu'il n'y avait point pour Jean Valjean de soleil, ni de beaux jours d'été, ni de ciel rayonnant, ni de fraîches aubes d'avril. Je ne sais quel jour de soupirail éclairait habituellement son âme<sup>16</sup>.

Ce « jour de soupirail » fait de Jean Valjean un prisonnier qui ne voit le monde qu'à travers les ombres projetées sur les murs de sa conscience. Jean Valjean semble ainsi toujours dans un état de rêverie et de somnambulisme, comme la plupart des personnages de Hugo.

Cette même image de la crypte, de la caverne ou de la prison est utilisée à propos de Quasimodo :

Si maintenant nous essayions de pénétrer jusqu'à l'âme de Quasimodo à travers cette écorce épaisse et dure ; si nous pouvions sonder les profondeurs de cette organisation mal faite ; si nous pouvions sonder les profondeurs de cette organisation mal faite ; s'il nous était donné de regarder avec un flambeau derrière ces organes sans transparence, d'explorer l'intérieur ténébreux de cette créature opaque, d'en élucider les recoins obscurs, les cul-de-sacs absurdes, et de jeter tout à coup une vive lumière sur la psyché enchaînée au fond de cet antre, nous trouverions sans doute la malheureuse dans quelque attitude pauvre, rabougrie et rachitique comme ces prisonniers des plombs de Venise qui vieillissaient ployés en deux dans une boîte de pierre trop basse et trop courte. »

Cette condition entraîne une relation particulière de Quasimodo au monde, fondée sur l'illusion, exemple 13 : « Les impressions des objets subissaient une réfraction considérable avant d'arriver à sa pensée. Son cerveau était un milieu particulier : les idées qui le traversaient en sortaient

<sup>14</sup> *Notre-Dame de Paris*, p. 161

<sup>15</sup> *Les Misérables*, p. 96

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 99

toutes tordues. La réflexion qui provenait de cette réfraction était nécessairement divergente et déviée.

De là mille illusions d'optique, mille aberrations de jugement, mille écarts où divaguait sa pensée, tantôt folle, tantôt idiote<sup>17</sup>.

La métaphore omniprésente de la caverne pour désigner la conscience des personnages explique l'intérêt de Hugo pour tous les personnages de reclus. Dans *Notre-Dame de Paris*, le personnage de la recluse symbolise la condition de tous les personnages du roman. Le corps de la recluse semble, en effet, se confondre avec le trou dans lequel elle vit, de la même manière que le corps de Quasimodo et de Frolo se confondent avec la cathédrale :

Cette figure qu'on eût crue scellée dans la dalle, paraissait n'avoir ni mouvement, ni pensée, ni haleine. (...) On eût dit qu'elle s'était faite pierre avec le cachot, glace avec la saison. Ses mains étaient jointes, ses yeux étaient fixes. À la première vue on la prenait pour un spectre, à la seconde pour une statue.

Cependant par intervalles ses lèvres bleues s'entrouvraient à un souffle, et tremblaient, mais aussi mortes et aussi machinales que des feuilles qui s'écartent au vent.

Cependant de ses yeux mornes s'échappait un regard, un regard ineffable, un regard profond, lugubre, imperturbable, incessamment fixé à un angle de la cellule qu'on ne pouvait voir du dehors ; un regard qui semblait rattacher toutes les sombres pensées de cette âme en détresse à je ne sais quel objet mystérieux<sup>18</sup>.

Comme dans la description de Frolo, la seule partie du corps de la recluse qui semble vivante est son regard attaché à l'objet de son obsession, le chausson de sa fille perdue.

Ce personnage n'est donc animé que par cette folie intérieure, de la même façon que le trou est animé par la présence de cette folle. La contemplation de la recluse inspire au narrateur une foule d'images qui rappellent en effet les images utilisées pour parler de la vie intérieure prisonnière de ses personnages, et plus particulièrement de la « psyché » de Quasimodo :

Et toutes les réflexions qu'éveillerait en nous aujourd'hui cet étrange spectacle, cette horrible cellule, sorte d'anneau intermédiaire de la maison et de la tombe, du cimetière et de la cité, ce vivant retranché de la communauté humaine et compté désormais chez les morts, cette lampe consumant sa dernière goutte d'huile dans l'ombre, ce reste de vie vacillant dans une fosse, ce souffle, cette voix, cette prière éternelle dans une boîte de pierre, cette face à jamais tournée vers l'autre monde, cet œil déjà illuminé d'un autre soleil, cette oreille collée aux parois de la tombe, cette âme prisonnière dans ce corps, ce corps prisonnier dans ce cachot, et sous cette double enveloppe de chair et de granit le bourdonnement de cette âme en peine, rien de tout cela n'était perçu par la foule<sup>19</sup>.

La métaphore de la lampe à huile est prolongée par le participe présent *vacillant* qui associe le mouvement de la vie au mouvement d'une flamme. Cette flamme est également associée au *regard*, à un œil tourné vers l'invisible. Si l'œil des personnages est de feu c'est qu'il est illuminé par le « soleil » du génie.

Le trou à rats est ainsi une métaphore de la conscience de la recluse, de même que Notre-Dame est une métaphore de celle de Quasimodo. De la même façon que le *feu* du regard anime le corps de gargouille de Quasimodo, Quasimodo lui-même anime la cathédrale, il en est la vie et le *regard*, comme on le voit dans le passage suivant :

(...) pour ceux qui savent que Quasimodo a existé, Notre-Dame est aujourd'hui déserte, inanimée, morte. On sent qu'il y a quelque chose de disparu. Ce corps immense est vide ; c'est un squelette ; l'esprit l'a quitté, on en voit la place, et voilà tout. C'est comme un crâne où il y a encore un trou pour les yeux, mais plus de regard<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Notre-Dame de Paris*, p. 150.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 220.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 154.

Dans *Les Misérables*, l'emprisonnement volontaire des religieuses du Petit-Picpus les rapproche de tous les misérables du roman, séparés du monde par l'enveloppe ténébreuse de leur corps emmuré. Le corps de la religieuse aperçue la nuit par Jean Valjean se confond avec le sol :

Comme il venait de dépasser l'angle intérieur de l'édifice, il remarqua qu'il arrivait à des fenêtres cintrées, et il y aperçut quelque clarté. Il se haussa sur la pointe du pied et regarda par l'une de ces fenêtres. Elles donnaient toutes dans une salle assez vaste, pavée de larges dalles, coupée d'arcades, et de piliers où l'on ne distinguait rien qu'une petite lueur et de grandes ombres. La lueur venait d'une veilleuse allumée dans un coin. Cependant, à force de regarder, il crut voir à terre, sur le pavé, quelque chose qui paraissait couvert d'un linceul et qui ressemblait à une forme humaine. Cela était étendu à plat ventre, la face contre la pierre, les bras en croix, dans l'immobilité de la mort<sup>21</sup>.

Cette lueur est assimilée plus loin à la vie qui anime le couvent, lorsque le narrateur montre que, malgré la difficulté du regard de distinguer autre chose que de l'ombre dans ce couvent, il est bel et bien habité : « Pourtant il y avait quelque chose au delà de cette ombre, il y avait de la lumière ; il y avait une vie dans cette mort<sup>22</sup>. »

Comme la recluse, ces femmes sont bien des *voyantes* car elles sont « tournées vers la clarté qu'on ne voit pas<sup>23</sup> ».

Même les personnages *lumineux*, comme Marius et Cosette, sont plongés dans cet état caveurneux par la force monstrueuse de leur amour. Le regard amoureux de Cosette sur Marius est adressé par des « prunelles pleines de rayons et d'abîmes<sup>24</sup> » (p. 725). De la même façon, le narrateur ne plonge pas dans la conscience de Marius pour y trouver des idées rationnelles mais des idées tordues, irréflechies :

Le rêve, qui est tout spontané, prend et garde, même dans le gigantesque et l'idéal, la figure de notre esprit : rien ne sort plus directement et plus sincèrement du fond même de notre âme que nos aspirations irréflechies et démesurées vers les splendeurs de la destinée. Dans ces aspirations, bien plus que dans les idées composées, raisonnées et coordonnées, on peut retrouver le vrai caractère de chaque homme. Nos chimères sont ce qui nous ressemble le mieux. Chacun rêve l'inconnu et l'impossible selon sa nature<sup>25</sup>.

On mesure ainsi l'écart de la métaphore du « feu » du regard chez Hugo avec les métaphores habituelles de la lumière du regard qui désignent une forme de lucidité ou d'intelligence. Chez Hugo, le feu de la caverne intérieure des personnages désigne le foyer de leurs désirs et de leur imagination. Et ce feu, source d'illusion dans la tradition platonicienne, devient moteur de la *vision* et du génie. L'illusion devient, dans les romans de Hugo, productrice de vérité dans la mesure où elle nous révèle la vérité poétique des êtres, le génie profond qui les habite, car nos « chimères » sont ce qui nous ressemble le plus. C'est pour cela que, lorsque Paolo Tortonese écrit « chez aucun auteur avant lui [Hugo], le chemin qui mène vers les idées platoniciennes n'avait été métaphorisé comme une descente, ou, pis encore, une chute dans l'abîme », il est étrange qu'il continue d'appeler « idées platoniciennes » ce qui en est l'opposé, ce qui relève, précisément des fantasmagories de la caverne. Ce ne sont pas les idées intelligibles qui intéressent Hugo mais, au contraire, nos idées *inintelligibles*, incohérentes et irrationnelles, ce qu'on pourrait appeler, avant l'heure, l'inconscient. La référence à Platon est totalement renversée chez Victor Hugo. Le voyant ne voit jamais mieux que dans l'obscurité, précisément parce qu'il y voit d'une manière déformée, et que cette déformation lui révèle un aspect inconnu des choses.

Comme le montrait Abrams dans *The Mirror and the Lamp*, l'image de la lampe pour désigner l'esprit du poète romantique témoigne du changement de regard sur la création poétique. L'artiste n'est plus le seul imitateur des apparences mais le créateur d'images fantasmagoriques issues du foyer de

<sup>21</sup> *Les Misérables*, op. cit., p. 479.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 498.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 539.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 725.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 709.

son imagination. Cette projection des images intérieures sur le monde conduit à une forme de confusion entre le sujet regardant et l'objet regardé, entre les images intérieures et les images du monde.

### 3. La specularité de la métaphore

Dans le passage qui exprime le désir du narrateur de regarder à l'intérieur de la caverne de Quasimodo, c'est avec un « flambeau » que le narrateur imagine s'y descendre. C'est avec une flamme que l'on peut donc voir la flamme qui se situe à l'intérieur des êtres. Cela correspond à ce que Bachelard a appelé dans la *Psychanalyse du feu*<sup>26</sup> le « complexe de Novalis », c'est-à-dire le désir d'« entrer » dans l'intimité de l'autre, par le feu, car, pour citer Bachelard : « Où l'œil ne va pas, où la main n'entre pas, la chaleur s'insinue. »

Dans beaucoup d'exemples que nous avons étudiés, nous pouvons observer une forme de specularité de la métaphore du *feu*, désignant à la fois l'objet regardé et le regard posé sur lui : les « yeux pleins de flamme » d'Esmeralda qui danse font écho au regard de Frollo posé sur elle et, plus généralement, au dispositif optique du tableau, éclairé d'un feu, qui fait croire à Gringoire, figure du poète, qu'Esmeralda est une créature surnaturelle. Le lecteur ne *voit* Esmeralda qu'à travers le prisme de la flamme déformante qui anime les yeux des autres personnages et, plus généralement du regard du « on » qui théâtralise l'ensemble du roman. L'ensemble des tableaux s'apparente ainsi à des projections, des fantasmes du personnage regardant.

L'impression que les tableaux comblés du récit sont des *projections* du regard d'un sujet percevant est confirmée par le fait que nombre de ces visions rappellent la forme d'une prunelle dont sortirait une flamme. Lorsque le narrateur regarde la recluse à travers un trou étroit, il distingue, au milieu de ce cercle sombre la faible lueur de vie que constitue la recluse, comme l'éclat d'un œil. Lorsque Marius regarde Cosette dans le taudis des Thénardier, c'est aussi à travers un trou. Dans ce trou, il distingue une lumière naissant dans l'ombre et cette lumière est une « prunelle » :

C'était bien elle. C'est à peine si Marius la distinguait à travers la vapeur lumineuse qui s'était subitement répandue sur ses yeux. C'était ce doux être absent, cet astre qui avait lui pendant six mois, c'était cette prunelle, ce front, cette bouche, ce beau visage évanoui qui avait fait la nuit en s'en allant. La vision s'était éclipsée, elle reparaisait<sup>27</sup> !

Ce que contemple Marius ce n'est pas Cosette « mais cette lumière » (p. 773).

Il y a donc, dans les moments d'épiphanie du roman, une superposition de l'*œil intérieur* du personnage regardant et du *visible*. Le réel du roman offre tout à coup aux personnages une image qui redouble leur chimère intérieure : pour Marius, Cosette est une lumière idéale, et son entrée dans le taudis sombre la fait bien apparaître ainsi.

Le fait que les tableaux du récit soient la projection d'images intérieures ne nuit cependant pas à la solidité de ces *visions* et à leur prétention à l'universalité. Tous les regards des personnages sont en effet assumés par le regard plus vaste du narrateur, le regard du « on ». Ce regard est celui du peuple spectateur. Cette correspondance entre la *vision* du narrateur et la vision du peuple tient à une association du génie singulier du poète à celui du peuple. Hugo prétend être la voix d'un génie collectif. Le peuple des misérables, qui vit dans les bas-fonds sociaux, prisonniers, est en effet plus *voyant* que ceux qui vivent en pleine lumière, c'est à lui qu'appartient le *génie* que le poète doit écouter. C'est en descendant dans les bas-fonds de la société que le poète peut *voir*, car seul le feu de l'ombre, de la caverne, en donnant aux choses une apparence étrange et fantasque, peut révéler leur vérité. Cela ne signifie pas que tous les misérables soient voyants. Encore faut-il que leur

<sup>26</sup> Gaston Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Gallimard, 1965.

<sup>27</sup> *Notre-Dame de Paris*, *op. cit.*, p. 768

prunelle conserve quelque lueur en son sein. C'est la différence qu'établit Hugo entre deux types de « prunelles » des misérables :

Vénérez, quoi qu'il fasse, quiconque a ce signe : la prunelle étoile.  
La prunelle ombre est l'autre signe.  
A elle commence le mal. Devant qui n'a pas de regard, songez et tremblez<sup>28</sup>.

Ce *génie* vient donc de plus loin que l'imagination individuelle du poète. Il trouve son origine en Dieu. Les moments d'épiphanie du roman sont bien des *révélation*s car le fantasme intérieur, rendu soudain visible, est présenté comme un *signe* providentiel, un spectacle mis en scène pour nous faire réfléchir, comme il est écrit à propos de la *vision* de la transfiguration de Mgr Bienvenu par Jean Valjean :

La nature mêle quelquefois ses effets et ses spectacles à nos actions avec une espèce d'à-propos sombre et intelligent, comme si elle voulait nous faire réfléchir. Depuis près d'une demi-heure un grand nuage couvrait le ciel. Au moment où Jean Valjean s'arrêta en face du lit, ce nuage se déchira, comme s'il l'eût fait exprès, et un rayon de lune, traversant la longue fenêtre, vint éclairer subitement le visage pâle de l'évêque. Il dormait paisiblement (...) Il y avait sur son front l'inexprimable réverbération d'une lumière qu'on ne voyait pas. L'âme des justes pendant le sommeil contemple un ciel mystérieux.

Un reflet de ce ciel était sur l'évêque. (...)

Au moment où le rayon de lune vint se superposer, pour ainsi dire, à cette clarté intérieure, l'évêque endormi apparut comme dans une gloire. (...)

Jean Valjean, lui, était dans l'ombre, son chandelier de fer à la main, debout, immobile, effaré de ce vieillard lumineux. Jamais il n'avait rien vu de pareil<sup>29</sup>.

La puissance de cette *vision* est tout à la fois l'effet de l'éclairage naturel, de l'état de somnambulisme de Jean Valjean, hésitant à porter la main sur celui qui l'a accueilli, et de la lumière intérieure de l'évêque.

La correspondance entre le *grandissement* de l'évêque produite par l'imagination de Jean Valjean et la mise en scène naturelle de ce grandissement selon une loi supérieure témoigne qu'il y a bien une correspondance entre l'infini qui habite en nous, nos abîmes intérieures, et l'infini divin, entre la loi de notre imagination et celle de Dieu.

La loi de la Providence travaille aussi bien l'Histoire du monde que les profondeurs de l'être. Cette inscription de la Providence dans les bas-fonds du peuple et de l'homme est expliquée dans *les Misérables*, lorsque Hugo décrit les souterrains de la civilisation. Ces souterrains sont le lieu où se joue la préparation de l'avenir. Les ténèbres sont des « couveuses », des lieux où la lumière germe : « Les ténèbres, ces sombres couveuses du christianisme primitif, n'attendaient qu'une occasion pour faire explosion sous les Césars et pour inonder le genre humain de lumière. Car dans les ténèbres sacrées, il y a de la lumière latente<sup>30</sup>. » Cette « lumière latente » de l'Histoire rappelle l'*homme latent* évoqué par Hugo à propos de Courfeyrac (p. 688), cette lumière qui le distingue de Thomyrolès malgré leur apparente ressemblance.

La profondeur de la caverne n'est donc pas une profondeur uniquement psychique, elle est aussi le lieu du travail de Dieu. Ainsi, les *visions* des personnages se sont pas le fruit d'un génie purement singulier, mais d'un génie collectif, travaillé par Dieu. Ces visions ont, en ce sens, une validité collective, une solidité qui leur donne une *vérité*.

L'originalité de la métaphore hugolienne du *feu* réside donc dans le fait qu'elle unit en un seul terme le *feu* des passions, de l'enfer, et le *feu* de l'inspiration divine, montrant la profonde unicité de l'élan qui anime l'être, dont toutes les actions procèdent d'une même quête.

<sup>28</sup> *Les Misérables, op. cit.*, p. 735.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 733.

Ainsi, le travail de la représentation du monde par la *vision* ne conduit cependant pas à un subjectivisme radical, car les fantasmes se voient conférer une profonde valeur de vérité. Les passions qui nourrissent la vision de l'autre, loin de nuire à l'objectivité de la description, lui donnent un supplément de vérité. La déformation permet d'atteindre à la vérité transcendante de l'être. La vision de Jean Valjean de Mgr Myriel comme d'un saint n'est pas une illusion, elle nous donne la vérité de l'être de l'évêque. La vision d'Enjolras comme d'un prophète révèle également son véritable génie. Les tableaux combles ne sont donc pas seulement des moments où les passions sont à leur comble, mais des moments de comble de signification. Ce qui intéresse Hugo ce ne sont pas les idées intelligibles, mais la signification du réel dans lequel ses personnages sont ancrés, et cette signification n'est pas donnée par le détournement du réel mais par l'*enfouissement* dans celui-ci.