

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 70 (2023)

Heft: 1: Fascicule français. L'ordre de la nature : relations et interactions

Artikel: "Quand les espèces se rencontrent" : dans l'oeuvre de Victor Hugo

Autor: Guyvarc'h, Morgan

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1046653>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

« Quand les espèces se rencontrent » dans l'œuvre de Victor Hugo

Morgan GUYVARC'H

HCTI (EA 4249)

Orcid : 0009-0005-0896-9347

Résumé : Cet article interroge les formes que prend, dans l'œuvre de Victor Hugo, la réflexion sur les êtres vivants en tant qu'êtres de relation, à partir de l'analyse du traitement littéraire réservé – dans le cadre de l'œuvre romanesque, théâtrale et poétique publiée de son vivant –, aux relations entre les humains et les animaux. Dans une perspective à dominante zoopoétique et stylistique, et selon une démarche voulue largement diachronique, il évalue la place et les modalités de la dénonciation des violences faites aux bêtes, qu'il ressaisit dans la perspective d'une incitation à repenser les relations anthropozoologiques en les fondant sur le regard compassionnel. Il questionne enfin la place laissée à la puissance d'agir des bêtes dans la relation interspécifique.

Mots-clés : zoopoétique, animal, écologie, relation, vulnérabilité.

Abstract: This article focuses on how Victor Hugo questions the relationship between humans and animals, considered as relational beings, in the fictional, theatrical and poetic work published during his lifetime. From a predominantly zoopoetic and stylistic perspective, and in a largely diachronic approach, it evaluates the place and the modalities of the denunciation of violence against animals, which it recaptures in the perspective of an incentive to rethink ethnozoological relationships by underlying the importance of a compassionate gaze. It also examines the possibility for animals to have the power to act in interspecific relationships.

Keywords: zoopoetics, animal, ecology, relationship, vulnerability.

Dans la préface à la Première Série de *La Légende des siècles* (1859), Hugo écrit :

Comme on le verra, l'auteur, en racontant le genre humain, ne l'isole pas de son entourage terrestre. Il mêle quelquefois à l'homme, il heurte à l'âme humaine, afin de lui faire rendre son véritable son, ces êtres différents de l'homme que nous nommons bêtes, choses, nature morte, et qui remplissent on ne sait quelles fonctions fatales dans l'équilibre vertigineux de la création (*Poésie* : II, 567-568¹).

1 Les *Œuvres complètes* de Victor Hugo que nous citons ici ayant toutes paru la même année, nous nous permettons d'indiquer toutes les références à l'œuvre hugolienne en identifiant le tome dans lequel elles figurent dans l'édition indiquée en bibliographie.

Au seuil de cette épopée de l'humanité est ainsi affirmée l'impossibilité de n'en construire le récit qu'avec des humains. Si le projet se donne pour anthropocentré, la démarche annoncée, en tant qu'elle repose sur la mise en relation des humains avec leur environnement, pourrait, moyennant anachronisme et sans doute nombre de guillemets, être qualifiée d'"écologique". Elle est ici justifiée au nom de la vérité du portrait qu'il s'agit de tracer : seule la relation que les êtres humains entretiennent avec les autres créatures révèle leur vraie nature. La date de publication de ces lignes conduit à se demander si elles ont une portée prospective ou si, comme il en est coutumier, Hugo y fait un bilan de son œuvre antérieure. En circonscrivant l'approche aux relations entre êtres humains et animaux, et aux œuvres hugoliennes constitutivement littéraires publiées anthumes, il s'agit donc d'explorer, selon une démarche accordant une forte place à la diachronie, l'articulation entre les formes littéraires et une pensée des relations interspécifiques.

« Le malheur qu'on fait aux animaux »

Qu'ils apparaissent à l'occasion d'une analogie ou qu'ils constituent un motif central ou marginal d'un poème ou d'un épisode romanesque, qu'ils soient ou non contemporains, les animaux frappés de mort violente, torturés, mutilés, asservis par pur plaisir et maltraités peignent, de *Han d'Islande* (1821) à la Dernière Série de *La Légende des siècles* (1883), une immense fresque des cruautés que leur infligent les humains lorsqu'ils les rencontrent.

Dans l'exacte mesure où il apparaît omniprésent dans l'œuvre sans se prêter toujours à un développement textuel étendu, ce motif de la bête martyrisée ne donne pas lieu à un traitement homogène. L'explicitation d'une souffrance éprouvée par les bêtes s'y révèle même assez exceptionnelle : "douleur" n'est par exemple employé que pour le loup du Smiasen dont la gueule est broyée par Han d'Islande en 1823 (*Roman* : I, 141-142) ; les seuls sujets du verbe "souffrir" sont le cheval battu de « *Melancholia* » et la chouette crucifiée, éponyme d'un autre poème des *Contemplations* en 1856 (*Poésie* : II, 333, 348). Il est vrai qu'à une époque où la souffrance animale est « acceptée par la plupart, voire niée par quelques-uns, et, à l'inverse, désormais dénoncée par certains » (Baratay 2011 : 232), sa mention ne suffit ni à conclure que l'énonciateur la juge intolérable, ni, *a fortiori*, à fonder une stratégie argumentative visant à persuader qu'elle est intolérable.

La remise en cause effective de la violence réside donc avant tout dans la verbalisation d'une réaction émotionnelle (horreur, pitié) et/ou d'un jugement de valeur négatif de l'énonciateur primaire, qui explicite ainsi son seuil de sensibilité à la souffrance animale. Or, avant l'exil, ces marques de subjectivité affective et axiologique, fondatrices des registres pathétique et polémique, sont quasiment absentes. Dans « La chauve-souris » (*Odes et*

Ballades), le sujet lyrique menace même la bête éponyme de finir comme ornement de cheminée (*Poésie* : I, 266). Le premier texte où apparaît une réaction émotionnelle négative est « La chasse du Burgrave » : la répétition de « pauvre » en antéposition (349-351) y exprime de manière continue l'émotion d'un sujet poétique qui raconte la traque d'un cerf jusqu'à sa mort. On peut néanmoins s'interroger sur la visibilité de cette dénonciation de la chasse dans un poème qui tend surtout à briller par sa versification. Rédigé quelques mois plus tard, et intégré aux *Orientales* (1829), « Les tronçons du serpent » est emblématique du traitement littéraire ambigu, avant l'exil, du motif de la violence faite aux bêtes. Le poème narre une rencontre entre le sujet lyrique en deuil et un serpent haché en « vingt tronçons » (493) ; à la description du corps sanguinolent de la bête succède la réaction de l'énonciateur, « triste et suppliant Dieu / Dans [s]a pitié muette » (494). Néanmoins, cette compassion face à la bête meurtrie se voit immédiatement contestée par la bête elle-même : « ton mal est plus envenimé / Ta plaie est plus cruelle » (494). La pitié pour l'animal martyrisé se trouve alors reléguée à l'arrière-plan, loin derrière celle que doit inspirer le génie poétique lorsqu'il se trouve disloqué.

À partir de l'exil, en revanche, les textes intégrant le motif de la bête martyrisée dans un dispositif textuel qui en dénonce explicitement le caractère intolérable se multiplient. La réflexion de Hugo sur « la nécessité de sortir les rapports de l'Homme à l'animal d'un régime de violence qui ne fait que s'aggraver » (Millet 2008a : II) prend cependant consistance dès 1843 lors de sa rencontre, au cours d'un voyage dans les Pyrénées, avec huit mules espagnoles durement traitées. De fait, dans la relation de cette rencontre (publiée à titre posthume), la description des bêtes est suivie d'une méditation sur la nécessité de penser « l'homme en dehors de l'homme » et d'envisager sérieusement les rapports de l'homme avec la bête (*Voyages* : 824). Dès 1843, donc, en dénonçant les « voies de faits inintelligentes et inutiles de l'homme sur les animaux » en tant qu'elles contreviennent à « certaines lois d'équité mystérieuse qui se dégagent de l'ensemble des choses » et qu'elles « viol[ent] quelque intention secrète et paternelle du créateur » (824), Hugo inscrit les relations anthropozoologiques parmi les (dés)équilibres de la nature². Il faut néanmoins attendre une dizaine d'années, le républicanisme, l'exil et l'expérience spirite, pour que cette réflexion philosophique trouve forme(s) dans l'œuvre littéraire.

Hugo y privilégie, on le sait, le pathétique (Millet 2008b) : il imprègne notamment les tableaux d'animaux suppliciés de « *Melancholia* », de « Sultan Mourad » et du « Crapaud »³, régulièrement invoqués à l'appui de la figure

2 Sur l'importance de ce texte dans l'*animal turn* de Hugo, voir également Fizaine (2009).

3 Suite au vote de la loi Grammont en 1850, la maltraitance en public des animaux domestiques, notamment des chevaux, est passible de poursuites. Au moment où Hugo peint, dans

du Hugo protecteur des animaux. Au pathétique s'adjoint et/ou se substitue également le polémique : dans « Liberté », poème de 1856 réservé pour la Dernière Série de *La Légende des siècles*, le sujet poétique, après s'en être pris à ceux qui encagent les oiseaux en raillant le présumé finaliste et anthropocentré qui les guide, fustige plus largement « le malheur qu'on fait aux animaux » et la « servitude inutile des bêtes » (*Poésie* : III, 657) ; dans des textes des années 1870, le seul nom de « vivisecteurs » vise à discréditer conjointement Darwin et Haeckel (568) et le « Poème du Jardin des plantes » dénonce le « joug, trop souvent odieux, [sous lequel] / Nous courbons l'humble monstre et la brute hagarde » (748). L'ironie, qui met à distance le pathétique, quoique plus rare, n'en est pas moins présente : elle informe, dans *L'Âne*, la description par Patience de son corps d'âne « devenu zèbre » à force de coups de fouet (1033), mais aussi deux brefs commentaires du narrateur des *Misérables* (1862) dénonçant les mauvais traitements infligés aux chevaux (*Roman* : II, 417, 1014).

À cette recherche d'effets émotionnels, quelques textes ajoutent des arguments à l'encontre des violences faites aux bêtes, et dont la nature évolue. Dans « *Magnitudo Parvi* », en 1855, le sujet lyrique évoque ainsi « les pauvres chevaux / Que le laboureur bat et fouette avec colère, / Sans songer que le vent va le rendre à son frère / Le marin sur les flots » (*Poésie* : II, 388). Reprenant l'idée de 1843 que la violence envers les bêtes est un crime contre les desseins de Dieu et contrevient à l'ordre de la nature, le texte y ajoute la perspective du châtement, dont la nature elle-même devient l'instrument. L'homme violent avec les bêtes est responsable des violences de la nature contre les siens et donc contre l'humanité tout entière. Un an plus tard, un argument similaire apparaît dans « Liberté », quand le sujet lyrique met en garde tout homme qui encage les oiseaux :

Prenez garde à la sombre équité. Prenez garde !
 Partout où pleure et crie un captif, Dieu regarde.
 [...]

 Nous avons des tyrans parce que nous en sommes.
 [...]

 Toute l'immensité sur le pauvre oiseau sombre
 Se penche, et te dévoue à l'expiation (*Poésie* : III, 657-658).

Le texte autorise une double interprétation du châtement qui guette les humains⁴. D'une part la mention des « tyrans » donne à comprendre que

« *Melancholia* » et « Le crapaud » ces tableaux de chevaux et d'âne battus, ce sont donc des actes dont la violence tombe sous le coup de la loi. Pour une analyse de la place du pathétique dans « *Melancholia* », voir Plas (2021 : 131-132).

4 Sur ce texte, voir aussi Plas (2021 : 473).

l'expiation s'inscrira dans l'ordre du réel social et politique : être dirigé par un tyran est la punition pour avoir tyrannisé les bêtes. D'autre part, pour le lecteur qui a encore en mémoire « Ce que dit la Bouche d'ombre », les nombreuses références à l'enfermement rappellent les animaux, végétaux ou minéraux “prisons” des âmes punies : garder des oiseaux en cage mérite une réincarnation punitive.

Les textes ultérieurs évacuent en revanche l'argument de la rétribution punitive : en 1858, dans « Le crapaud », l'apologue s'achève par une injonction de Dieu, « Sois bon ! » (*Poésie* : II, 792), adressée à l'enfant ayant participé au martyre de la bête. Désormais, toute parole du “je” poétique enjoignant à la douceur et à la bonté dans le traitement des animaux relaie la parole divine. Treize ans plus tard, « Dans le cirque » et « Après les victoires de Bapaume de Dijon et de Villersexel », poèmes de *L'Année terrible*, font discourir un lion enfermé avec un ours dans le cirque de Néron. Tentant vainement de convaincre l'ours de renoncer au combat, le lion argue : « Nous ne nous gênions pas dans la grande nature » et rappelle deux fois à l'ours qu'ils sont « frère[s] » (*Poésie* : III, 71). Si les deux fauves fonctionnent comme allégories des peuples français et allemands poussés au cirque de la guerre par leurs empereurs tyranniques, ils sont également allégoriques de toutes les bêtes que les humains enferment pour le seul plaisir de les voir combattre : leur violence est une “dénaturation”, une réversion du progrès (l'ours a perdu le *logos*) dont l'homme est la cause. Si la menace du châtement a disparu, demeure l'argument que les humains, en asservissant les bêtes sans autre motif que leur propre divertissement, détruisent l'harmonie naturelle fondée sur la fraternité de l'ensemble des êtres vivants.

Tous ces textes constituent bien un système en ceci que, par des formes néanmoins fort diverses (où le genre poétique est surreprésenté), ils dénoncent la violence et la cruauté envers les bêtes. Ils sont cependant loin de saturer le motif de la bête martyrisée, également convoqué régulièrement par le registre satirique, dans une visée de dégradation de sa cible. Ainsi dans *Châtiments* (1853), où nombre de poèmes s'achèvent sur les promesses de supplices que le “je” poétique adresse à l'empereur, trois d'entre eux convoquent le motif de l'animal violenté. C'est cependant avec une réelle jubilation que le “je” s'engage à traiter Napoléon III comme la bête qu'il est, en lui promettant successivement de subir le sort d'un cheval fouetté (*Poésie* : II, 35), d'une bête fauve écrasée du pied (60) et d'un hibou déplumé cloué sur une porte (188). Or pour analogiques qu'elles soient, ces références ne sont pas anodines : en cherchant à faire rire de l'image dégradée de l'empereur, elles présupposent que la maltraitance des animaux ne constitue pas un sujet éthiquement discutable. Le “je” poétique assume ici pleinement (et même joyeusement) les mêmes gestes de cruauté que, à peine deux ans plus tard, il dénonce dans « *Melancholia* » puis dans « La chouette ». L'œuvre hugolienne

mêle donc des textes qui condamnent la violence faite aux bêtes comme un crime contre les harmonies de la nature à d'autres qui ne la mettent pas en question, voire l'entérinent comme mode de relation légitime.

Enfin, dans ses dénonciations des « malheurs qu'on fait aux animaux », entre le spécimen et la catégorie générique des "animaux", contrairement à Michelet notamment, Hugo néglige l'échelon spécifique. Plus précisément, les œuvres hugoliennes demeurent assez hermétiques à la question, de plus en plus prégnante au cours du siècle (Deluermoz & Jarrige 2017 : 24), de la raréfaction, voire de l'extinction de certaines espèces animales sous l'action des humains. L'un des seuls textes qui y revienne figure dans *L'Homme qui rit* (1869), encore son fonctionnement mérite-t-il d'être décrit. La description de l'isthme de Portland où arrive le jeune Gwynplaine en 1690 repose sur la comparaison avec le même paysage au moment de la narration. Par une série d'anaphores au présent d'énonciation « il n'y a plus / On n'y voit plus », le narrateur énumère les espèces animales disparues depuis que, au milieu du XVIII^e siècle, les hommes se sont mis à exploiter la pierre de l'isthme (*Roman* : III, 446). Ce qui semble alors s'apparenter à une réflexion écologique documentée du narrateur au sujet des conséquences désastreuses de l'industrie humaine sur les espèces autochtones relève cependant largement de la construction fictionnelle. Le passage est en effet un centon plagiant trois sources documentaires distinctes consacrées à une faune qui n'est justement pas celle du Dorset (Guyvarc'h 2019 : 28). L'érudition zoologique du narrateur est donc largement factice. Si cette facticité ne remet certes pas nécessairement en cause la validité de la dénonciation des conséquences des activités humaines sur le milieu naturel, elle témoigne cependant d'une totale indifférence à l'identité des espèces animales que celles-ci peuvent menacer.

Ces « plaidoyers éthiques » (Armengaud 2008 : 12) dénonçant la souffrance animale infligée par la cruauté humaine s'inscrivent néanmoins dans une entreprise plus vaste : celle d'une incitation à la refonte des relations anthropozoologiques, fondée sur la radicale transformation du regard que les humains portent sur les animaux.

« Pour peu qu'on leur jette un œil moins superbe »

Or ce regard est tout d'abord souvent une absence de regard. Évoquant la vie de Cosette chez les Thénardier, le narrateur des *Misérables* écrit : « Éponine et Azelma ne regardaient pas Cosette. C'était pour elles comme le chien » (*Roman* : II, 319). La comparaison repose sur un présupposé reformulé par Claude Millet : « un chien, ça ne se regarde pas » (Millet 2016). La structure romanesque illustre le fait que cette invisibilité des bêtes aux yeux humains relève de la construction sociale. Le récit de la rencontre initiale

entre les filles Thénardier et Cosette, quelques années plus tôt, inclut en effet un microscénario narratif relatant ce qui, du point de vue des petites filles, constitue un « événement » suscitant chez elles « peur » et « extase » (*Roman* : II, 122) : la sortie d'un ver de terre. Rapporté à la comparaison ultérieure de Cosette au chien, il acquiert alors toute sa signification : la curiosité pour les autres espèces animales, sauvages ou familières, s'émousse jusqu'à disparaître sous le poids d'une société qui sépare non seulement les humains des animaux, mais aussi les humains entre eux. Dans cette perspective, la diversité des noms d'animaux (814) que fait apparaître l'œuvre hugolienne, leur abondance (un peu plus de 12 500 occurrences), le poids qu'y pèsent les hapax (42 % du stock lexical) et la multiplication des dénominations rares témoignent, au contraire et bien plus que chez nombre d'écrivains contemporains, d'une curiosité de Hugo lui-même pour le monde animal. Cette curiosité est d'ailleurs mise en scène littérairement à travers le motif, récurrent même avant l'exil, du poète échangeant ou tentant d'échanger, par la parole ou par le regard, avec une bête de rencontre ou son propre chien. Mais l'abondance et la diversité du lexique zoonymique peuvent également s'interpréter comme une manière de faire rencontrer au lecteur des bêtes dont il détourne le regard ou qu'il n'a jamais regardées. Même les récits les plus brefs d'une rencontre humain-animal confèrent la dignité d'objet littéraire à des espèces sur lesquelles le regard humain a été accoutumé à ne pas se poser. Ils constituent autant d'occasions d'imposer au lecteur de regarder les bêtes, de les considérer, parfois de croiser leur regard où se reflète l'infini (*Poésie* : II, 333, 357, 790), et de faire l'expérience de cette curiosité pour l'altérité que la vie en société lui a fait perdre.

Encore ce regard des humains sur les bêtes doit-il s'émanciper des normes susceptibles de le rendre injuste : « J'aime l'araignée et j'aime l'ortie / Parce qu'on les hait », proclame le « je » poétique à l'ouverture d'un célèbre poème des *Contemplations* (366). L'hétérométrie et l'antonymie soulignent l'opposition entre le « je » de la singularité aimante et le « on » de la *doxa* haineuse. Le poète appelle ainsi à décorrélérer le jugement porté sur l'animal des sentiments que ce jugement engendre d'ordinaire (répulsion, dégoût et haine) pour y substituer l'amour et la pitié (« Plaignez la laideur », 366). Lorsqu'il s'agit de qualifier des bêtes ordinairement jugées « vilaines », la fréquente co-occurrence d'expressions affectives *a priori* incompatibles peut alors se lire comme la mise en pratique de ce programme. Ainsi, dans « Je payai le pêcheur... » (*Les Contemplations*), aux adjectifs axiologico-affectifs « horrible », « affreux », « hideux », utilisés par le « je » poétique pour caractériser le crabe qu'il vient d'acheter à un pêcheur et qui tente de le mordre, succède l'adjectif « pauvre » que son antéposition dans l'apostrophe « pauvre maudit » (453) crédite d'une valeur affective. Le scénario narratif interdit d'interpréter cette succession comme exprimant l'évolution émotionnelle – du

dégoût à la pitié – du narrateur-personnage au cours de sa rencontre avec la bête : c'est justement après que le crabe a mordu le poète qu'il l'appelle « pauvre maudit » et le remet en liberté (453). Autrement dit, dans le discours du “je” poétique, “horrible”, “hideux” ou “affreux”, s'ils conservent leur valeur d'appréciation (esthétique, voire morale), perdent leur valeur affective ordinaire : ils n'expriment plus la réaction de répulsion de celui qui les emploie. Ils se chargent même possiblement d'une valeur affective identique à celle de “pauvre”, exprimant ainsi déjà une réaction de compassion envers le crabe. C'est également à cet exercice de déconstruction des normes sociales – dont les normes langagières – qu'assiste et est lui-même convié le lecteur du « Crapaud » ou de « Sultan Mourad ».

L'effort de bonté ne s'arrête cependant pas aux bêtes jugées laides. Pour le lecteur des *Contemplations*, l'argumentation métaphysique sibylline sur laquelle repose l'injonction à la pitié pour l'araignée et l'apostrophe « pauvre maudit » destinée au crabe s'éclairent à la lecture de « Ce que dit la bouche d'ombre » : dans l'économie du recueil, le discours apocalyptique du spectre (rédigé antérieurement aux deux autres poèmes) a pour fonction de corroborer, en les complétant, les intuitions du “je” poétique et de lui conférer ainsi le statut de “mage”. L'araignée et l'ortie sont bien « captives / De leur guet-apens » et, comme le crabe, « maudites » (366, 453) : comme toutes les bêtes, les végétaux, les minéraux et les artefacts, elles sont, à en croire les révélations du spectre, des prisons d'âmes criminelles. Dès lors, ce ne sont plus seulement sur les animaux jugés hideux que doit s'exercer la pitié humaine, mais sur l'ensemble des bêtes, de l'araignée au lionceau, du scolopendre au colibri. En effet, l'âme tombée dans une bête est certes moins punie que celle tombée dans un arbre ou dans un caillou, puisqu'il lui reste « encor la voix, l'essor et la prunelle » (541), mais, contrairement à l'homme, elle n'a plus la raison qui tend à « dissoud[re] » l'instinct (539). Or cet instinct, métaphorisé en prison (« les barreaux / De l'instinct », 541) l'empêche de distinguer clairement Dieu, qu'elle n'entrevoit que de loin ; elle reste donc seule avec la mémoire de son crime (ce qui la distingue des humains) et ne peut agir qu'en fonction de cet instinct. Cet arrière-plan métaphysique n'est ensuite explicitement convoqué que deux fois dans l'œuvre, dans un commentaire des *Misérables* (*Roman* : II, 135) et dans l'ultime pièce, de 1875, du « Poème du Jardin des plantes » (*Poésie* : III, 756). De façon intermittente, il affleure cependant dans certaines désignations d'animaux – « le maudit », « le/ce damné » (*Poésie* : II ; 790, 793), « les douleurs d'en bas » (*Poésie* : III, 746) –, dans le choix des termes “souffrance” ou “misère” pour désigner la condition animale (*Poésie* : II, 790, 791) ou dans l'allusion aux « fonctions fatales » des bêtes et autres créatures de la préface, citée en introduction, de *La Légende des siècles*. Cette théorie de la métempsycose punitive, qui fait de toute vie animale une vie de douleur et de souffrance dans l'expiation d'un crime

antérieur, fonde alors en métaphysique non seulement la représentation des bêtes comme des êtres essentiellement pitoyables – et coupables –, mais aussi les plaidoyers en faveur d'une attitude compassionnelle à leur égard. La dénonciation des cruautés qui leur sont faites s'inscrit alors dans une perspective plus large : les humains ne doivent pas ajouter de la souffrance à la souffrance, c'est-à-dire aggraver la souffrance inhérente à la condition animale.

Le choix de la narrativité permet également à Hugo d'inscrire cet exercice de la pitié envers les bêtes dans une dynamique. Claude Millet rappelle que sont assez caractéristiques de la pensée progressiste des années 1840 à la fin du siècle les fables dans lesquelles « la compassion avec le non-humain s'inscrit de manière dialectique dans le devenir-humain de l'Homme » (2008a : 9). De fait, l'apologue « Sultan Mourad » (rédigé en juin 1858) fait de toute rencontre avec un animal une épreuve d'humanité : le tyran acquiert son salut en ayant pitié d'un porc. Sans doute convient-il également de relire dans cette perspective la présence, dans les trames romanesques, de nombreuses anecdotes mettant aux prises un personnage avec une bête. Dans *Les Misérables* par exemple, le chapitre « Mort d'un cheval » (I, III, 8) reprend le motif du cheval battu à mort de « *Melancholia* », mais en propose un traitement énonciatif différent en évinçant du récit toute marque de subjectivité affective du narrateur. L'expression des émotions face au spectacle de la mort de la jument est déléguée aux personnages qui y assistent. Au « [p]auvre cheval » de Fantine répondent la raillerie de Dahlia et l'humour indifférent de Tholomyès (*Roman* : II, 113). Le récit de cette rencontre, inutile dramatiquement, établit un partage entre l'humanité de Fantine et l'inhumanité de Tholomyès, dont le chapitre suivant apporte la confirmation⁵.

L'œuvre hugolienne porte cependant trace d'une pensée plus originale en suggérant que, lorsqu'un humain regarde une bête avec pitié et amour, les bêtes ne sortent pas non plus inchangées de cette relation : la rencontre entre un humain et une bête peut aussi façonner l'animalité. Cela se lit d'abord dans la fin polyphonique de « J'aime l'araignée... » :

Dans leur fauve horreur, pour peu qu'on oublie
De les écraser,

Pour peu qu'on leur jette un œil moins superbe,
Tout bas, loin du jour,
La vilaine bête et la mauvaise herbe
Murmurent : Amour ! (*Poésie* : II, 366)

5 Pour une analyse plus développée et avec une orientation légèrement différente, voir Plas (2021 : 128).

Conséquence de la clémence que leur vouent les humains, l'accession au langage dit symboliquement l'évolution et le progrès des deux « maudites ». L'effet de circularité créé par la proximité entre le début et la fin du poème (« J'aime »/« Amour ») inscrit plus largement l'exercice de la clémence dans un processus d'harmonisation du monde. Vingt ans plus tard, la dernière pièce du « Poème du Jardin des plantes » adopte un mouvement similaire en mettant en scène des enfants regardant les bêtes de la ménagerie, leur souriant et chantant. Cette « douceur suprême, humble, ingénue, / Obstinée » (*Poésie* : III, 755) face aux hurlements animaux déclenche la réflexion du “je” poétique : à partir de l'hypothèse de la métempsychose et de la possibilité que les animaux soient des damnés « expiant d'anciens crimes chez l'homme » (756), il envisage les conséquences de l'attitude des enfants sur des êtres qui se croient « à jamais bannis de la clémence ». Le passage à nouveau est polyphonique :

[...] quelle surprise,
Pour ces êtres méchants et tremblants à la fois,
D'entendre tout à coup venir ces jeunes voix !

Quelqu'un est là ! Qui donc ? On parle ! ô noir problème !
Une blancheur paraît sur la muraille blême
Où chancelle l'obscur et morne vision.

[...]
Mais puisqu'on peut entrer, on peut donc s'en aller !
Tout n'est donc pas fini ! L'azur vient nous parler !

[...]
Quoi ! l'on pourrait ne plus mordre, ne plus grincer !

[...]
La torsion du mal dans les brûlants ravins
De l'enfer misérable est soudain apaisée
Par d'innocents regards purs comme la rosée ! (756-757)

Parole du “je” poétique et parole des bêtes – rapportée ici dans une exceptionnelle forme de discours direct libre – s'entrelacent pour dire la consolation que procurent chez ces dernières les voix et les regards enfantins, promesses de la clémence de Dieu et d'un terme à l'expiation. La rencontre transfigure les animaux et façonne une nouvelle animalité, plus apaisée, plus lumineuse.

La question de leur culpabilité dans une vie antérieure mise à part, la représentation des bêtes comme des êtres empêchés, entravés, faibles, souffrants et victimes de la société leur confère des caractéristiques qui les rapprochent de certains humains, autres misérables moralement à plaindre et politiquement à protéger : nécessaires, forcés, enfants, femmes, esclaves, communards... Elle les inscrit ainsi dans le « paradigme de la vulnérabilité »

décrit, pour l'époque romantique où il se constitue, par Élisabeth Plas (2021 : 172).

Penser les bêtes hors du « paradigme de la vulnérabilité »

Pour autant, dans les textes hugoliens se lit aussi une autre conception des bêtes, suivant laquelle leur rôle dans la relation avec les humains n'est plus seulement passif ou réactif. La relation devient interaction en ce que les êtres « produisent des effets les uns sur les autres à travers leurs actions » (Guillo 2019 : 144). Cette perspective, qui confère aux animaux une puissance d'agir, prend deux formes et directions opposées.

Dans un passage conservé de la version initiale des *Misérables*, à propos de Marius observant les Jondrette-Thénardier qui fomentent un guet-apens, le narrateur écrit : « il avait pitié d'un crapaud, mais il écrasait une vipère. Or, c'était dans un trou de vipères que son regard venait de plonger » (*Roman* : II, 609). S'établit ici un partage – contradictoire avec les injonctions à la pitié universelle – entre deux catégories de bêtes : celles qu'il faut plaindre et celles qu'il faut tuer, non pour les manger, mais parce qu'elles sont dangereuses et qu'elles font le mal. Ce qui n'est ici que suggéré fonde l'argument du roman suivant, *Les Travailleurs de la mer* (1866). La précision du narrateur en I, I, 6 selon laquelle Gilliatt « épargnait les oiseaux, non les poissons » (*Roman* : III, 63) trouve un écho en II, IV, 2. L'affirmation que la pieuvre « est un peu poisson » (281) y annonce que « le combat » (283) de Gilliatt contre elle sera impitoyable. Mais ce combat est surtout une rencontre. Aussi le narrateur insiste-t-il sur l'échange de regards entre l'homme et la bête : « Ces yeux voyaient Gilliatt. // Gilliatt reconnut la pieuvre » (278) et « Il regardait la pieuvre, qui le regardait » (284) ; la duplication de structures syntaxiques où permutent les rôles sémantiques de l'un(e) et de l'autre affirme l'égalité entre l'homme et la bête. Non seulement la pieuvre participe aussi activement que l'homme à la rencontre et l'un(e) fait agir l'autre, mais le narrateur dote l'espèce tout entière d'une psychologie et d'une intentionnalité en la désignant comme « de la glu pétrie de haine », « une viscosité qui a une volonté » (280). Gilliatt tue donc la pieuvre sans pitié. Entretemps cependant, le narrateur, en philosophe finaliste, s'interroge sur la « cause finale » des pieuvres et autres monstres, ces « formes voulues du mal » (282). Les hypothèses du Dieu mauvais, puis du manichéisme, sont écartées au nom de l'optimisme (Philippot 2017 : 119). Une troisième théorie recueillie en effet la préférence de l'énonciateur : celle, attribuée au naturaliste leibnizien Charles Bonnet⁶, qui justifie l'existence des pieuvres dévoreuses par leur participa-

6 Pierre Albouy note certaines similitudes avec les écrits de Bonnet, mais cite d'autres sources possibles, dont Pierre Leroux (Albouy 1963 : 334).

tion à l'équilibre de la création et au nécessaire « [n]ettoyage » (*Roman* : III, 283) du globe de ses espèces mortes, ce qui impose aux espèces de se manger les unes les autres. Si cette théorie est elle-même ensuite renvoyée au statut d'hypothèse, la suite du récit intègre de fait la pieuvre dans un équilibre – moral plus que biologique – du monde : sa rencontre avec Clubin, parce qu'elle a eu pour conséquence de faire disparaître celui qui est aussi un symbole du mal, participe de « [s]inistres justices » (288). Cependant le narrateur nous a mis en garde préalablement : « Dans les écueils de pleine mer, [...] sous les profonds portails de l'océan, le nageur qui s'y hasarde [...] court le risque d'une rencontre. Si vous faites cette rencontre, ne soyez pas curieux, évadez-vous » (279). Face à de telles bêtes, l'espace romanesque devient le seul lieu où peut s'exercer cette curiosité. Après nous avoir donc déconseillé la rencontre factuelle avec la pieuvre, le narrateur nous invite à la vivre en fiction (279). Nous devenons alors le protagoniste d'une fable, dont l'épilogue est tragique : « vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre » (281). « Bu vivant » (281) par la pieuvre, il ne nous reste plus qu'à nous en consoler, de manière éventuellement contradictoire, avec l'hypothèse que celle-ci soit le produit d'un ordre providentiel qui échappe à notre intelligence, ou avec le récit ultérieur du triomphe de Gilliatt.

La narrativité permet cependant à Hugo de mettre en scène des interactions entre humains et animaux, non plus agonistiques, mais collaboratives, de celles où se lit « l'épanouissement multispécifique » des « espèces compagnes » que prône Donna Haraway (2021 : 153). Si l'on s'en tient au seul genre romanesque, la présence récurrente d'animaux singularisés (l'ours Friend, le chien Rask, la chèvre Djali, le loup Homo) dans l'environnement immédiat des personnages principaux (Han d'Islande, Bug-Jargal, Esmeralda, Ursus) a souvent été interprétée dans un sens symbolique, et ces animaux considérés comme « attribut[s] allégorique[s] » (*Roman* 1999 : 557), et leur statut de personnage discuté (Brière 2007 : 4). Peut-être est-il nécessaire cependant de prendre au sérieux leur présence littérale dans les romans et d'être plus attentif au traitement de leurs relations avec les humains. Tous, à des degrés divers, se trouvent impliqués dans des relations de coopération avec les humains, mais sans perdre pour autant leur différence spécifique. La connivence entre espèces n'y est jamais décrite comme fondée sur la compassion de l'homme pour l'animal victime, mais bien sur une relation d'attachement réciproque, dont les formes d'expression varient : au choix d'appeler l'animal "Friend", à l'« amour » explicite de Bug ou d'Esmeralda (*Roman* : I, 301, 763), répondent les mises en fiction de l'attachement indéfectible de l'ours, du dogue et de la chèvre, alors même que l'énoncé qui ouvre *L'Homme qui rit* est : « Ursus et Homo étaient liés d'une amitié étroite » (*Roman* : III, 351). Le terme d'« espèces compagnes » proposé par Haraway permet d'abord de rendre compte de l'ouverture des possibles que suggèrent ces appariements,

en mettant des individus humains aux prises avec des individus d'espèces non classées parmi les domesticables (ours, loup), qui n'ont pas le statut d'animal de compagnie (chèvre), ou qui, quoique domestiqués, ne devraient pas être capables d'entretenir le rapport harmonieux voulu par la fiction : "chien de Saint-Domingue", expression qui désigne Rask (*Roman* : I, 281), est en effet la dénomination attestée (Gayot 1867 : 163) d'une race canine destinée à garder les esclaves travaillant dans les plantations, et surtout à pister et à traquer les esclaves marrons (Smith 1840 : 121-122), dont Bug fait partie. « Espèces compagnes » également parce que – en accord avec l'étymologie de "compagne" (*cum panis*) – il leur arrive de partager littéralement le pain (*Roman I* : 564), l'absence de pain (*Roman* : I, 301, *Roman* : III, 356) ou bien des proies humaines (*Roman* : I, 143). « Espèces compagnes » enfin – si l'on accepte l'extension du sens étymologique que propose Despret (2014 : 47) – parce qu'en se produisant dans le même spectacle, Djali et Esmeralda, Homo et Ursus gagnent ensemble leur pain. À l'exception de *Han d'Islande*, plus que des « couples » (Brière 2007 : 10), les fictions romanesques interrogent même, à des degrés divers, la possibilité d'établir ce que le philosophe Dominique Lestel appelle des « communautés hybrides », où s'associent humains et animaux pour, dans un espace donné, partager affects et intérêts (2004 : 19). Dans la sphère d'affection et d'interactions de Rask et Bug entrent ainsi d'Auverney puis Thadée, alors que Gringoire, dans *Notre-Dame de Paris*, s'associe à Esmeralda, mais surtout à Djali. Toutefois, c'est évidemment avec le théâtre ambulant de *L'Homme qui rit*, baptisé « Green Box », que la fiction met le plus nettement à l'épreuve la possibilité d'assembler des individus ontologiquement hétérogènes, mais liés par leurs intérêts et leurs sentiments. Le dénouement de la fiction, la dislocation de la baraque et de la communauté avec les morts de Dea et de Gwynplaine, dit malgré tout que cette manière de faire "société", n'échappe pas – pas encore – au tragique.

Dès son origine l'œuvre hugolienne donne moins à voir des coexistences que des relations entre humains et animaux. Elle ne cesse d'interroger les modalités et les finalités de ces relations, rapportées à leurs participants comme à l'ensemble de la création. Dans les réponses qu'elle propose se lisent évolution, contradiction, involution. On aurait tort toutefois d'attendre de l'œuvre une pensée cohérente : c'est d'abord à travers sa mise en œuvre fictionnelle que se déploie ce questionnement. Un invariant domine toutefois : des relations qu'entretiennent les êtres humains et les animaux dépend l'humanité des premiers. Si celle-ci est moins une catégorie qu'un processus, sans doute faut-il prendre au sérieux ce poème de 1874, où, en réponse au matérialisme darwinien, le sujet lyrique engage les humains à œuvrer à l'humanisation des bêtes :

Je comprends qu'on se penche avec fraternité
Vers les êtres qui sont hors de l'humanité,
Qu'on éclaire leur nuit ; mais qu'on s'y précipite,
Non. Je veux, de ce gouffre où la bête palpite,
Faire monter, labeur superbe et hasardeux,
Les monstres jusqu'à nous, et non tomber près d'eux (*Poésie* : III, 573).

Bibliographie

- Albouy, Pierre, *La Création mythologique chez Victor Hugo*, Paris, Corti, 1963.
- Armengaud, Françoise, « L'animalité selon Victor Hugo : un "alphabet formidable et profond" », communication au colloque *L'Animal du XIX^e siècle*, 16-18 octobre 2008, <http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Page%20titre%20colloque.htm> (consulté le 1^{er} juin 2017).
- Baratay, Éric, « La souffrance animale, face masquée de la protection aux XIX-XX^e siècles », *Revue québécoise de droit international*, 24, 2011, pp. 217-236.
- Brière, Chantal, « L'animal en territoire romanesque », communication au Groupe Hugo, 17 mars 2007, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/07-03-17Briere.pdf> (consulté le 24 juillet 2017).
- Deluermoz, Quentin et François Jarrige, « Introduction. Écrire l'histoire avec les animaux », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 54:1, 2017, pp. 15-29.
- Despret, Vinciane, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions ?*, Paris, La Découverte, 2014.
- Fizaine, Jean-Claude, « Victor Hugo et la tauromachie. Les implications de la maltraitance animale », communication au Groupe Hugo, 21 mars 2009, <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/09-03-21Fizaine.pdf> (consulté le 24 juillet 2017).
- Gayot, Eugène, *Le Chien. Histoire naturelle*, Paris, Firmin-Didot, 1867.
- Guillo, Dominique, *Les Fondements oubliés de la culture. Une approche écologique*, Paris, Seuil, 2019.
- Guyvarc'h, Morgan, « Bêtes lues, bêtes vues : le poids de la bibliothèque dans le bestiaire hugolien », communication au Groupe Hugo, 26 septembre 2020, <https://groupehugo.hypotheses.org/324> (consulté le 13 avril 2021).
- Haraway, Donna, *Quand les espèces se rencontrent* [2008], trad. Fleur Courtois-l'heureux, Paris, La Découverte, 2021.
- Hugo, Victor, *Poésie*, t. I, II, III/*Roman*, t. I, II, III/*Voyages*, dans *Œuvres complètes*, dir. Guy Rosa et Jacques Seebacher, Paris, Laffont, 1985.
- Lestel, Dominique, *L'Animal singulier*, Paris, Seuil, 2004.
- Millet, Claude, « Souffrance animale », communication au colloque *L'Animal du XIX^e siècle*, 16-18 octobre 2008a, <http://www.equipe19.univ-paris-di->

- derot.fr/Colloque%20animal/Claude%20Millet.pdf (consulté le 1^{er} juin 2017).
- . « “Commençons donc par l’immense pitié” (Victor Hugo) », *Romantisme*, 142:4, 2008b, pp. 9-23.
- . « Un chien, ça ne se regarde pas », *Lacan TV*, octobre 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=XDCEFujLjyQ> (consulté le 31 janvier 2022).
- Philippot, Didier, *Victor Hugo et la vaste ouverture du possible. Essai sur l'ontologie romantique*, Paris, Garnier, 2017.
- Plas, Élisabeth, *Le Sens des bêtes. Rhétoriques de l'anthropomorphisme au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2021.
- Roman, Myriam, *Victor Hugo et le roman philosophique*, Paris, Champion, 1999.
- Smith, Charles Hamilton, *The Natural History of Dogs*, t. II, Edinburgh, Lizars, 1840.

