

Victor Hugo, la langue à travers la psychanalyse

par *Rosario Pellegrino*

Introduction

Charles Renouvier a mis en évidence l'imagination dans le langage hugolien¹. Son œuvre critique représente probablement la première tentative réussie de travailler sur l'aspect strictement linguistique de Hugo en soulignant les éléments imaginaires, la manière où ils fonctionnent à l'intérieur de la seule dimension linguistique. L'importance de sa critique réside dans le fait qu'il a su trouver dans l'œuvre hugolienne une vie autonome réglée par ses propres lois. En particulier les métaphores et les nombreuses personnifications chez Hugo incarnent son désir de bien souligner le rapprochement entre l'imagination et le langage. Si on considère que Renouvier écrit immédiatement après la mort de Victor Hugo, on se rend compte que, dès les débuts de la critique des œuvres de Hugo, l'analyse linguistique n'a pas été négligée.

Mais sans doute est-ce Charles Baudouin qui a réellement inauguré une nouvelle saison critique sur Hugo. Dans son essai, *Psychanalyse de Victor Hugo*², il a mis en relief, pour la première fois, les aspects psychologiques à la lumière des psychanalystes les plus importants, Freud et surtout Jung. Il fait émerger avant tout une série de complexes et de traumatismes. Son langage et ses choix témoignent du passage de l'homme qui utilise des figures de style au poète qui réussit, comme le dit Léopold Mabillean, à «donner la vie à des figures qui ne sont déjà plus de simples tropes de rhétorique, puisqu'on y sent vibrer un reste d'impression ingénue»³. Parmi les expressions hugoliennes que Mabillean avait mises en évidence certaines peuvent bien expliquer la capacité de Hugo à façonner le langage au service des nombreuses émotions que les expériences lui suggèrent. Les mots en particulier contribuent à nous faire prendre contact avec notre vie primordiale et psychanalytique.

I

Psychanalyse et anankè

La psychanalyse représente la grande nouveauté dont nous venons de parler à propos de l'essai de Baudouin. Il a commencé à explorer le lien

étroit existant entre le langage et la psychanalyse. Il affirme pour la première fois la possibilité de lire l'œuvre monumentale de Hugo⁴ au travers de cette discipline inconnue à l'auteur et à tous ses contemporains. Baudouin, inspiré manifestement par Jung⁵, aime arrêter son attention sur l'inconscient qui conserve toutes les stratégies de la pensée des ancêtres. Il y a chez lui un rapport étroit entre la psychanalyse du texte et celle de la vie humaine. Pour la première fois son essai met en relief un aspect très intéressant de la vie privée de Hugo: sa rivalité avec son frère Eugène qui devient fou le jour des noces de Victor car il aimait la jeune épouse. Ce rapport est souvent présent de manière plus ou moins évidente dans l'œuvre hugolienne. Dans le poème, *La conscience*⁶, Caïn est poursuivi par sa conscience, mais pas par Dieu, peut-être comme l'auteur voudrait qu'on suppose qu'il le pense. Le personnage même selon Victor Hugo se trompe sur Dieu et sur sa nature. Il n'a pas compris qui était Dieu. Le conflit existentiel entre Caïn et Abel n'est qu'au début. Parmi les mythes liés à sa vie il y a bien sûr celui des frères ennemis. Ses biographes disent qu'il n'avait pas été bien accueilli par ses deux frères plus âgés et cela peut représenter un indice intéressant pour essayer de comprendre la présence de ce mythe dans ses œuvres. Il était le dernier de trois frères. Il a presque risqué de mourir à cause de sa santé précaire. Par ailleurs il semble qu'il ait toujours souffert d'infériorité et sa longue vie, sa taille, surtout son front, qu'il appréciait beaucoup et montrait souvent, pourraient être sa réponse évidente à son état d'esprit conflictuel et douloureux. En particulier, le front a toujours incarné une forme de puissance matérielle et spirituelle tant qu'il affirme «J'avais toujours présents à l'âme/ces hommes au front triomphant»⁷. Il se réfère à Dieu en invoquant voir son front «Oh! Si je trouvais Dieu! Si je pouvais / voir ce front et le voir nu»⁸. Ici nous trouvons encore le mot front (double force: ancestrale et divine) et son désir de voir Dieu comme il est. Cela fait penser à son désir ancestral de le voir comme un homme quelconque dans sa nature matérielle et non purement spirituelle.

Il y a un épisode de sa vie où le front est le protagoniste: il nous aide à éclaircir l'importance que cette partie du visage a pour lui. Un jour, il est petit, il est en train de courir et il tombe pour dépasser ses frères. Il perd du sang de son front. Il semble qu'après cet épisode, qui l'a choqué, il ait pris en considération le front comme élément de défi et de prédominance. La compétition avec ses frères plus âgés devient un véritable trauma dérivant de sa volonté de s'affirmer. Il perd sa compétition et son sang en est la conséquence. Il faut encore ajouter que la rivalité avec ses deux frères ne réside pas seulement dans le fait qu'il n'avait pas été bien accueilli quand il était né. Il y a, comme chez tout enfant, un désir profond d'avoir tout l'amour de sa propre maman sans le partager avec les autres. Une fois

adulte, Victor choisira une femme, Adèle, que ses frères et lui connaissaient dès leur enfance. Cela fera revivre les vieux conflits entre frères et leur besoin d'affirmation du soi ce qui probablement amènera son frère au suicide car il était devenu son rival en amour. Avec son autre frère, Abel, il sera rival en poésie. Le succès de Victor sur les deux frères demeure latent dans l'âme du poète car c'était bien un désir fort et immoral et cela provoque un fort sentiment de culpabilité.

Hugo a conçu deux ouvrages sur les frères ennemis: *Les jumeaux* et *Les Burgraves*. Le premier est resté incomplet et s'inspirait de la célèbre histoire *Le masque de fer* alors que l'autre est considéré comme un chef-d'œuvre. Le thème du double est présent dans ces deux ouvrages et l'amour des deux frères pour la même femme est explicité dans le dernier. Ici, encore une fois, la conscience ne donne pas de repos au personnage qui est obsédé. Job, le protagoniste, comme Caïn, est désespéré et affirme «...se repentir, vivre l'âme en prière, / Cela ne suffit pas. Rien ne m'a pardonné!» et il conclut «...je me sens damné!»⁹. Le personnage pour lequel Job a tué est devenu une vieille sorcière qui représente le mythe de la *Mère terrible*. C'est le même Hugo qui explique la figure de cette femme liée à l'idée de la Fatalité¹⁰. Femme du destin et femme de la nécessité. Personnage lié pour cela au concept d'anankè¹¹.

Au niveau linguistique le terme grec *anankè* a donné naissance au terme angoisse: en réalité ces deux termes sont plutôt en rapport de cause/effet. *Anankè* se réfère souvent chez Hugo à l'impossibilité de trouver une autre solution, une sorte de débâcle inévitable. Par ailleurs la plupart des ouvrages de Hugo semblent se caractériser par la nécessité de la croix, du sacrifice, de l'oubli. Son concept d'*anankè* s'identifie probablement avec une sorte de nécessité universelle et atemporelle, non avec les événements quotidiens, bientôt oubliés malgré les effets momentanés sur l'homme qui les subit.

Les événements existentiels, si bien peints par les mots de Hugo, sont liés les uns aux autres, ce qui constitue une série homogène de thèmes psychologiques créant des réseaux qui, comme nous venons de voir, à leur tour peuvent fonder de véritables mythes sur le plan psychologique. Évidemment l'écrivain les adapte à la personnalité et aux événements de ses protagonistes souvent à la lumière de ses propres expériences de vie.

2

Anankè: potentiel affectif et personnages hugoliens

Les rapports avec sa mère et son père (ce dernier souvent absent et définitivement hors de sa famille quand Victor n'a que douze ans) marquent un passage important au point de vue de la psychologie hugolienne. L'œuvre

de Hugo contient plusieurs exemples de la présence d'un père sujet à d'autres personnages et non tout-puissant comme la tradition le voulait. La préface des *Burgraves* est un exemple significatif: il parle clairement de la figure du père soumis à l'aïeul, et ce dernier à Dieu (encore la double force ancestrale et divine) de façon que les générations successives sont sujettes au passage inévitable du temps et à la dégradation des races. Mais la dégradation n'est qu'une conséquence fatale, une nécessité vécue comme châtement pour les fautes de l'aïeul, bref une anankè. Le péché des pères pèse sur les générations après eux. On pourrait penser à son œuvre *Hernani* où le personnage Ruy Gomez n'est plus capable de gouverner les hommes de son temps. En comparant «les hommes d'autrefois aux hommes d'aujourd'hui» il «les eût tenus pour vils et fait mettre à genoux»¹². Ses mots illustrent bien le sentiment de l'auteur, sa manière de concevoir la figure paternelle absente et hostile. Par ailleurs ce rapport de séparation de son père est lié au complexe d'Œdipe où la figure maternelle joue un rôle tout à fait particulier. Les hommes de toute époque sont sujets à ce complexe, fait de l'exploration de son pouvoir, des limites du monde extérieur, bref du passage de l'adolescence visant à tuer l'autorité, le père¹³.

Le sens de culpabilité même est le résultat de ce type de complexe qui peut englober d'autres types de péchés comme le parricide et l'adultère. Ce dernier, dont Hugo a été protagoniste dans sa famille, est le plus grave des péchés. Son œuvre *Ruy Blas* se base sur l'intrigue d'un adultère: le protagoniste Ruy est un valet qui aime sa reine. Cette histoire est intéressante au point de vue des associations autobiographiques de Hugo. On y retrouve encore une fois le titre de comte, celui que son père utilisait normalement et l'adultère dont la famille avait dû subir les conséquences. Deux éléments importants pour approfondir le lien entre vie, psychologie et œuvre hugolienne. Le personnage, Ruy Blas, se déguise justement en comte et c'est encore lui qui révèle son secret à Don César:

Fouille dans ton esprit. Cherches-y quelque chose
D'étrange, d'insensé, d'horrible et d'inouï
Une fatalité dont on s'éblouit
[...]
Plonge les yeux! – Je suis amoureux de la reine!

Et il ne s'arrête pas. Il préfère déclarer sa jalousie envers le mari de son aimée, qui est aussi son roi:

Eh bien! – moi le laquais – tu m'entends, eh bien! oui,
Cet homme-là! le roi! je suis jaloux de lui!¹⁴

Au terme fatalité (anankè) déjà considéré, on peut associer l'expression *Mère terrible*, désignant la femme fatale inévitable pour un secret si terrible comme l'amour pour sa propre reine. À partir de cela les sentiments se font naturellement forts. L'amour ne peut que correspondre à la jalousie bien qu'envers son propre roi. Ce dernier est cependant le mari de la femme qu'il aime. Ailleurs nous trouvons encore le complexe d'Œdipe mais la figure féminine est la mère charmante et fatale. Et la mère peut s'identifier à la figure de la mère nature: il les aime profondément. D'une manière analogue il adore la poésie qui devient la cible de son amour après celui pour sa mère. Par ailleurs la nature lui sert à bien exercer son œil démesuré. Œil et front sont les termes soigneusement choisis pour représenter les deux aspects particuliers pour l'affirmation du «soi» et peut-être du «surmoi». Le premier lui offre la possibilité de regarder, voir, admirer au-delà des limites humaines, il l'aide à se sentir supérieur. Le front, comme on a déjà dit, demeure l'élément de défi et de prédominance.

En retournant au rapport avec son père – ou bien à sa fuite devant lui – il faut convenir que la figure du *Père terrible*, qu'il a associée à son père, semble engendrer une autre réaction que nous n'avons pas encore examinée: la fuite. Peut-être parce qu'il ne réussit ni à se libérer de lui ni à l'éliminer. Le verbe *aller* est récurrent dans ses écrits, souvent il est répété trois fois⁵⁵ et, comme les situations où il est inséré nous suggèrent, pourrait révéler au niveau inconscient son désir de fuite devant la figure de son père. Il s'agit ici et là d'une force constante et furieuse qui semble diriger le poète et ses personnages vers l'ailleurs, non contents de l'ici (la famille, l'existant).

Hernani se demande «Où vais-je? je ne sais. Mais je me sens poussé/ D'un souffle impétueux, d'un destin insensé»⁵⁶. Si on considère que *Hernani* est poursuivi par son roi on s'aperçoit qu'il y a encore une fois une tentative de fuite devant la figure paternelle, celle incarnant l'autorité, le souverain. Il y a peut-être un lien étroit entre cette fuite et l'idée de l'exil qui appartient à l'expérience directe du poète. Il semble qu'il existe un fil rouge qui unit toutes les formes de la fuite et de la poursuite, celle du fils envers son père, du poursuivant vers le proscripteur, voire du poète pour son génie. Probablement c'est la psychanalyse qui contribue à nous laisser comprendre que la souffrance et l'angoisse, caractérisant le masochisme de l'homme atteignant le niveau de destruction et de mutilation dans les situations les plus extrêmes, se justifient grâce à ce sens de culpabilité, sous-estimé, fondamental pour faire face aux effets du mal de vivre. À ces facteurs est sous-jacente la culpabilité inconsciente. C'est la fuite définitive de Caïn devant le *Père divin* qui, dans *La conscience*, le poursuit implacablement.

Dans *La Fin de Satan*⁵⁷ il y a encore l'archange précipité qui est poursuivi d'une manière analogue à Caïn. Et si on veut se référer à la figure

célèbre de Jean Valjean¹⁸, on retrouve l'épisode de sa fuite dans les rues de Paris pour s'arrêter dans l'endroit mauvais: Picpus. Ici il s'agit d'une fuite dans le labyrinthe, aucune direction n'est la solution. Mais la poursuite et l'exil sont vraiment la conséquence des événements personnels ou bien une attitude de l'homme-poète envers la vie? On pourrait parler d'une sorte de vocation de l'exil, celle caractérisant souvent les poètes, les artistes, les grands personnages. Hugo le dit explicitement dans les *Odes* «Le poète sur la terre / Console, exilé volontaire / Les tristes humains dans leurs fers»¹⁹. Les mots révèlent son intention et même son programme artistique: soulever les hommes en tant qu'exilé volontaire. Il choisit donc volontairement de vivre ailleurs une condition d'exilé parmi les hommes tristes, persécutés par un destin hostile. Cependant chez Hugo l'exil et le génie ne sont pas détachés. Évidemment les deux vers suivants réussissent à bien éclaircir une vision psychanalytique de l'exil comme fuite ou divagation de l'homme-poète envers son génie: «L'affront du père, ô bois, je vous prends à témoin / Suffit pour faire entrer le fils en rêverie»²⁰. En effet ici le père est celui qui lance une offense contre son fils, ce qui marque la conclusion de l'âge infantile. Cette fuite de l'enfant représente l'exil vers son génie, la tendance au repli sur soi à la découverte de ses potentialités poétiques. Cela pourrait induire à penser que la faute du père, tombant inconsciemment sur son fils, peut avoir même le mérite de favoriser l'accomplissement de l'autonomie de la personne-fils, voire de sa vocation poétique, comme c'est le cas de Victor.

La retraite après la vision du père ne pouvait que présenter une attitude bien précise et conséquente: le refuge. Si on est forcé de fuir quelque chose ou quelqu'un il faut nécessairement un endroit où trouver accueil. Cet endroit naturel est pour tout homme, au moins au niveau psychanalytique, le ventre maternel, les entrailles qui ont accueilli sa vie. Il s'agit d'une sorte de processus mental qui amène à la nostalgie du sein maternel offrant la chaleur dont l'homme en fuite a besoin. Il faut bien découvrir si ce refuge est rassurant comme on peut s'attendre. Ce qui caractérise la retraite chez Hugo est un sentiment d'exclusion du monde, d'auto-punition pour avoir été incapable de faire face à la cause de sa fuite. L'un des épisodes qui, à notre avis, représente un événement remarquable en ce qui concerne la retraite est celui déjà annoncé: le refuge dans un couvent, le *petit-Picpus*, de Jean Valjean. Ce personnage, bien connu du grand public, est une sorte de condensé des mouvements inconscients de Hugo qui semble se miroiter parfois en lui. Jean perd ses parents quand il est jeune. Sa mère, en particulier, meurt à cause d'une fièvre de lait mal soignée. Donc d'une conséquence de l'accouchement. Dès la présentation du protagoniste de *Les Misérables*, Hugo utilise la technique *en suspens*. Après une description et le vol d'un pain, on assiste à la fuite du boulan-

ger derrière le voleur pour l'arrêter, il dit: «Isabeau (le boulanger) courut après lui et l'arrêta. Le voleur avait jeté le pain, mais il avait encore le bras ensanglanté» pour conclure «C'était Jean Valjean»²¹. On y retrouve plusieurs éléments très intéressants qui, en partant des données linguistiques, contribuent à relire des éléments initiaux fondamentaux pour la présentation du personnage. Avant tout il y a la présence du vol (péché), du sang (châtiment mais aussi sacrifice, punition) et du pain (aliment primaire mais aussi symbole religieux du sacrifice). Cette présence se caractérise par la fuite du boulanger auquel il soustrait un pain, sa course, son arrestation et enfin la présentation du protagoniste-voleur Jean Valjean (Jean voilà Jean). Une technique, celle hugolienne, qui tend à susciter la curiosité du lecteur. L'anankè sera présente pour bien révéler le troisième des trois éléments d'inspiration hégélienne: (thèse, antithèse, synthèse, dans ce cas: *bien, mal, rédemption*) la rédemption.

Revenons à l'épisode du refuge au couvent. Cet endroit peut être conçu comme un refuge féminin. Au couvent il n'y a que des femmes, ce qui garantit plus de protection. La longue parenthèse au couvent ne constitue que l'attente, la préparation, la gestation avant la véritable rédemption qui lui donnera son nouveau nom (lui aussi féminin): Madeleine. Il s'agit évidemment du personnage de l'Évangile qui, par excellence, incarne le péché et la rédemption. Peut-être une figure maternelle alternative lui offrant la possibilité de retrouver sa «virginité». L'évêque incarne le bien qui amène naturellement à la rédemption. Les séries des oppositions sont partout nombreuses et intéressantes. L'anankè-nécessité-fatalité dont nous parlions demeurent sous-jacentes. En outre nous remarquons que les dualismes se révèlent typiques de l'écriture hugolienne: mourir ou voler, rester maire ou se dénoncer, se laisser écraser en supportant par nécessité comme Job ou lutter pour atteindre le but fatal et la conclusion d'une vie difficile et intense.

Il reste à approfondir le rapport psychologique entre Hugo et sa mère qui semble lui inspirer une double attitude: le narcissisme et puis un orgueil très marqué. Le premier, si cher à la théorie de Freud, se situe comme condition intermédiaire qui pourrait le paralyser car il l'empêche de créer, d'évoluer. Ses mots trahissent parfois une sorte de claustrophobie: «Hors du monde, habitaient dans l'ancre de leurs crânes»²². Ailleurs il parle de son retirement, son absorption en soi qui se fait isolement et même masque pour se protéger. Ici intervient la lutte angoissante et c'est justement l'angoisse le sentiment caractérisant la vie de l'écrivain, celle pour une sorte de fantôme que nous nous engageons à découvrir. Ce personnage se révèle petit à petit et prend sa physionomie en se dévoilant. Cette figure féminine cache bien sûr des traumas psychologiques remontant justement à son enfance.

Jusqu'ici nous avons voulu nous arrêter sur la présence constante de l'anankè chez Hugo ce qui nous induit à associer le concept de fatalité à l'image primordiale et omniprésente de sa mère. Dans son œuvre un personnage incarnant la double image mère-anankè est bien sûr Lilith-Isis qui arrive à avouer «Anankè c'est moi»²³. Elle ne se limite pas seulement à incarner la nécessité/fatalité qui au niveau inconscient représente une sorte de dénominateur commun de son œuvre. Elle a en soi presque toutes les caractéristiques évidentes de la mère terrible de la tradition mythologique. Elle est en même temps l'âme noire du monde et le vautour mais, ce qui est encore plus intéressant, elle est la femme vécue avant la première mère de l'humanité, Ève²⁴. Cela peut éclaircir la raison et les origines de cette femme possédée par le mal (Satan). Dans l'obscurité de son inconscient, Hugo a probablement associé la fatalité noire et contraire aux hommes avec l'anankè suprême, celle du cœur humain. En effet la fatalité interne est celle qu'il est très difficile d'éviter car elle est toujours présente et ne quitte jamais l'homme. Mal et matière coïncident avec cette anankè, alors que la liberté, celle réelle, ne peut coïncider qu'avec l'esprit. À ce propos, Baudouin affirme: «Dans la philosophie de Hugo, la Fatalité vient à coïncider avec le mal et avec la matière (à l'occasion de quoi il faut rappeler le système étymologique: mater-matrice-matière)»²⁵. Ce système peut nous aider à comprendre un concept important de la pensée hugolienne: l'idée qu'il a de la mère comme figure abstraite et concrète à la fois: rapport psychologique d'amour et de haine. Par ailleurs souvent l'œuvre hugolienne nous révèle des rapports difficiles et troublés envers des personnes qu'il craint et aime en même temps.

Pour rester dans le domaine des symboles mythologiques revisités par notre écrivain, on retrouve chez lui une image intéressante qui peut éclaircir le rapport entre la fatalité et la mère, celle de l'araignée. On tend immédiatement à penser à l'action que cet animal fait constamment, une action comparable à celle des figures mythologiques qui tiennent à leurs mains la vie humaine: les Parques. Celles-ci sont des divinités romaines incarnant la destinée des hommes comme elles filent les vies humaines. Dans la mythologie elles sont les filles de la Nécessité ou du Destin. Le fait qu'on ne sait rien de leur origine fait penser qu'elles existent depuis toujours et donc avant Ève, comme le personnage de Lilith-Isis. Ce qui leur a permis d'exercer une influence fatale sur les personnes et les choses.

La figure de l'araignée est importante sur le plan linguistique aussi. Araignée en grec se dit *arachnè* ce qui crée un calembour avec anankè. Nous savons bien que Hugo aimait ce type d'artifices linguistiques. Il utilisait souvent des assonances telle que *Nomen-Numen-Lumen*. Des poèmes de son recueil *Contemplation* ont ce titre. C'est justement Hugo qui nous fait arrêter sur l'image de l'araignée en la rapprochant de celle de la mouche.

Sa fragilité est la même de l'homme menant une vie souvent désespérée contre la Fatalité qui semble l'attendre. L'image ne s'arrête pas là. Dans *Notre-Dame de Paris*²⁶ le personnage Frolo compare la mouche à l'homme et positionne exactement l'araignée, juste au milieu de la toile. Cette collocation est très significative. Elle révèle une force due à sa position centrale, à sa capacité de tout contrôler et à la menace que sa figure semble transmettre. Au niveau psychanalytique elle trahit la forte charge narcissique en tant qu'au centre de l'attention et donc de la destinée des autres. Tout cela révèle aussi sa tendance à l'introversion et au repli sur soi. À ce point il reste à définir le rapport entre l'araignée et la mère. En réalité la première, en tant que symbole de la paralysie, peut bien représenter la mère terrible qui donne la vie à son enfant pour l'emprisonner dans sa toile. La claustrophobie si chère à Freud est bien explicitée surtout dans *Notre-Dame de Paris*. La cathédrale est un asile, une sorte de ventre maternel qui accueille en tant qu'église et lieu symbole de la tradition religieuse de la capitale. Voire la rosace est comparable à la toile et les ogives à ses pattes.

Hugo répète souvent l'image de l'araignée/toile comme lieu hideux: «L'araignée est géante en ces hideuses toiles»²⁷, ailleurs il dit «sur cet homme de fer et de fatalité / Qui paraissait rêver au centre d'une toile»²⁸. Quelquefois l'image de l'araignée n'est pas explicitée mais elle est sous-jacente. On retrouve généralement la fragilité de l'homme-mouche qui est victime d'un système (la toile) et d'une fatalité (l'araignée). «L'homme tomberait, hagard, exténué / Comme le moucheron qui bat la vitre blême! / Quoi, tout aboutirait à du néant suprême!»²⁹. Dans ce cas la condition psychologique de l'homme, en tant qu'être anéanti, bloqué, paralysé, révèle son écrasement de la part de l'araignée-mère qui le bloque pour le maîtriser. La fatalité de l'araignée se confirme comme dénominateur commun des ouvrages hugoliens. Mais pourquoi l'araignée incarne-t-elle la figure de la mère? Freud dans ses essais a analysé et mis en relief l'image de cet animal ayant les pieds nus et qui est «ventre froid» comme l'organe féminin³⁰. Sa position centrale et dominante représenterait naturellement pour l'homme le désir masculin de cet organe. En outre si nous nous référons à ce que nous avons dit à propos de la fuite du père et de l'attraction que la mère exerce (deux forces presque symétriques), nous nous apercevons que les symboles sexuels sont liés aux deux concepts d'araignée et de ver opposés ou juxtaposés. Dans la *Chauve-Souris* nous lisons que: «l'araignée a sa toile et le ver son royaume»³¹. Par ailleurs le ver est déjà dans la Bible symbole du mal et de l'organe masculin. Satan et l'Eden sont des exemples évocateurs à ce propos.

La religion et la Nécessité/anankè des choses sont deux concepts à la base du personnage, déjà annoncé, symbole de l'œuvre hugolienne: Jean Valjean.

3 Le héros et l'inconscient

Dès sa définition de Jean Valjean, Hugo révèle la dimension oxymorique du personnage et surtout sa mission providentielle:

Un malfaiteur bienfaisant, un forçat compatissant, doux, secourable, clément, rendant le bien pour le mal, rendant le pardon pour la haine, préférant la pitié à la vengeance, aimant mieux se perdre que de perdre son ennemi, sauvant celui qui l'a frappé, agenouillé sur le haut de la vertu, plus voisin de l'ange que de l'homme³².

Ce qui frappe immédiatement est le rapport entre le personnage/protagoniste et la Providence. Il est peint comme l'homme de la Nécessité, de l'anankè. L'accumulation d'adjectifs-qualités de cet homme rend l'idée d'un nouveau sacrifié bien qu'il ne soit pas encore clair pour qui il se sacrifie. Son attitude chrétienne est immédiatement claire: il sait pardonner et éviter toujours la vengeance. Ses derniers mots révèlent sa volonté de justifier la présence d'un homme comparé à un ange. Tout cela pourrait démontrer ses souffrances, ses troubles, même le mal qu'il a fait. Ces qualités, pourraient-elles contenir l'intention du poète de réinventer la Bible? Et pourquoi? Peut-être pour annoncer le salut de l'époque contemporaine. Donc non seulement une forme de purification personnelle mais aussi une sorte de sublimation d'une souffrance collective qui ne peut aboutir qu'à la joie, celle complète³³. Par ailleurs, le personnage est doué d'une anankè particulière, définie par Jean-Pierre Reynaud: «...une anankè que l'homme ne doit pas refuser: au-delà même de l'anankè du cœur, ce qu'il faudrait appeler l'anankè de l'âme, la grande loi de l'exil, de renoncement et d'effacement, celle dont le héros hugolien absolu, Jean Valjean, est incapable d'épuiser l'amertume»³⁴. Il ne peut ni concevoir ni partager des sentiments négatifs comme tous les autres hommes car il est le prototype de l'humanité souffrante où s'alternent bien, mal et rédemption. Son rôle de sacrifié et de juste révèle l'existence d'un lien entre l'Écriture, celle sacrée reflétant la poésie, et le roman, écrit en prose. La première fait penser à l'espace de Dieu, le deuxième à l'espace de l'homme.

Sur le plan linguistique même les titres de son roman contiennent un désir de souligner la rédemption à travers des étapes bien précises. On peut songer à *La chute*, ou bien à *Lui aussi porte sa croix*. D'ici descend l'imaginaire hugolien d'un avenir fait par et pour l'homme, un avenir qui est aussi l'univers humain comparable à celui biblique. Ce concept ne peut pas être limité à une vie en ascension. Il y a tout un monde labyrinthique, celui de Jean Valjean, compréhensible à la lumière d'une vision psychanalytique. Son rapport constant et obsédé avec le mal/enfer et le bien/Dieu ne

peut que révéler des éléments à analyser pour comprendre le conscient et surtout essayer de déchiffrer l'inconscient de leur auteur. À ce propos il ne faut pas oublier que, contrairement à la plupart des romans du XIX^e siècle, *Les Misérables* se rapporte constamment à un ailleurs. Il s'agit là d'une sorte d'exotisme mental qui révèle des personnages qui ont une grandeur difficilement comparable à celle des hommes communs. À propos de *Les Misérables*, Henri Meschonnic précise que: «c'est un sujet qu'aucun roman ne peut contenir [...] ce ne sont pas des dimensions romanesques»³⁵. Donc un roman dont le sujet est exceptionnel car à l'origine il révèle la particularité du thème du roman et de son protagoniste: homme sujet au mal car c'est la liberté qui comporte l'enfer. L'homme Jean Valjean, lui, n'est pas fatal dès sa naissance car il est sujet justement au mal et au bien à la fois. Il incarne une double anankè relativement à la faute appartenant à l'humanité entière et à sa personne. Par conséquent l'homme commun ne peut se révolter contre la Fatalité qu'à travers deux instruments: la *conscience*, lui indiquant le *devoir*, et la *liberté*, lui révélant le *droit*. Deux éléments constituant les forces extérieures de l'homme.

Souvent les romans du XIX^e siècle se caractérisent par la présence de trois thèmes liés à la religion et à la morale: la *faim*, le *prolétariat* et la *nuite*. Sur le plan strictement symbolique et psychanalytique, ils représentent aussi trois phases différentes freudiennes: de la nutrition, de l'impuissance et de la peur. Jean Valjean fait ces trois expériences. Sa vie littéraire commence par l'épisode du vol d'un pain. C'est la faim. Il est pauvre, misérable mais surtout la nuit semble caractériser toute sa vie. Les moments particuliers de son existence se situent dans l'obscurité de la nuit. Voire sa fin arrive «une nuit sans étoiles et profondément obscure»³⁶ et après son vol chez l'évêque il s'enfuit en pleine nuit. Par ailleurs la nuit a, dès l'analyse freudienne, la même fonction que celle de la rêverie: être la réalisation de désirs d'enfant et le retour à l'âge infantin. Hugo, comme il l'écrivait dans *Les Contemplations*, affirme que «chaque homme dans sa nuit s'en va vers sa lumière»³⁷. Il affirme qu'au-delà du mal momentanément il y a une certitude fatale: le bien.

Chez Jean Valjean l'anankè n'est pas aveugle fatalité, il dit reconnaître l'existence de fléaux du monde et aussi de l'âme. Il s'agit de l'âme malade à la base de l'aventure du personnage consistant en son célèbre rêve:

J'étais dans une campagne. Une grande campagne triste où il n'y avait pas d'herbe. Il ne me semblait pas qu'il fût jour ni qu'il fût nuit.
Je me promenais avec mon frère, le frère de mes années d'enfance, ce frère auquel je dois dire que je ne pense jamais et dont je ne me souviens presque plus.
[...] tout en causant, nous avions froid à cause de cette fenêtre ouverte.
Il n'y avait pas d'arbres dans la campagne.³⁸

Les symboles que nous y retrouvons sont nombreux et très intéressants. Avant tout la campagne triste et sans «herbe». Il s'agit d'une absence analogue à celle du temps: «ni jour ni nuit». Après avoir déclaré l'absence de repères spatio-temporels, il présente une personne, son frère. Encore une fois une figure terrible qui nous fait penser à son autobiographie. Dans ce passage Hugo tient à préciser qu'il ne pense jamais à lui. Sur le plan psychanalytique probablement son complexe par rapport à son frère n'a pas été refoulé bien qu'il affirme qu'il ne se souvient plus de lui. La psychanalyse nous suggère des états d'âme intéressants: oubli, déplacement, destitution de la figure de son frère. Ce dernier demeure une personne remarquable au cours de sa formation.

Tout cela s'accompagne d'un élément qui bien s'accorde avec l'absence spatio-temporelle: le froid. Cette sensation semble être associée chez Hugo avec la fenêtre, symbole du monde extérieur, de l'altérité, de la communication avec l'autre, élément d'où lui dérive le froid. Et encore une absence, les arbres. Double symbole, ce dernier: la vie et le sexe. Le thème de l'absence est chez Jung, en particulier, une forme de castration, de manque en tant que privation. Il s'agit d'un manque d'un objet apparemment réel mais cachant le manque d'un objet imaginaire. Cela pourrait aider à expliquer même un élément fondamental: le défaut d'adaptation du moi au milieu souvent hostile au personnage/auteur.

Hugo continue à raconter le rêve de Jean:

Nous vîmes un homme qui passa près de nous. C'était un homme tout nu, couleur de cendre, monté sur un cheval couleur de terre. L'homme n'avait pas de cheveux; on voyait son crâne et des veines sur son crâne. Il tenait à la main une baguette qui était souple comme un sarment de vigne et lourde comme du fer. Ce cavalier passa et ne nous dit rien.³⁹

Et il ajoute tout de suite:

Il y avait un chemin creux où l'on ne voyait pas une broussaille ni un brin de mousse. Tout était couleur de terre, même le ciel.⁴⁰

Ces derniers mots confirment le concept de l'absence/altérité. Celui de l'homme nu, qui est un homme non précisé, donc un homme quelconque se caractérisant par son manque de cheveux, son crâne nu, finalement par son silence. Sur son chemin la couleur dominante est celle de la terre. C'est-à-dire une couleur naturelle, uniforme un peu partout, monotone, où se dresse la figure du protagoniste du rêve. Le double «ni» représente encore une négation pour affirmer le parcours/désert suivi par le rêveur. Le crâne est la représentation double du dépouillement et de la mort. L'absence se

répète et s'accompagne d'une nouveauté, le départ de son frère. Une sorte de disparition qui ne semble laisser aucune trace. Encore une absence dans un milieu bien précis: ciel et terre de la même couleur.

Il convient d'analyser le symbole de la baguette à la main de l'homme. Une baguette qui comporte encore une double comparaison: le sarment et le fer. On retrouve deux images différentes, presque opposées. Ce qui est souple ne renvoie pas à l'idée de la force ni, souvent, à celle de la lourdeur. La baguette/sceptre, marquant le pouvoir, a cette double connotation. Au-delà de sa relation avec la théorie freudienne⁴¹, qui la veut symbole sexuel explicite, ce qui frappe est le contraste indiquant la caractéristique de la force et de la souplesse attribuée à Dieu dans la Bible⁴². Même les comparaisons choisies par Hugo réussissent à bien définir ce concept. Le fer indique les épées des armées de la tradition et le sarment est en relation avec la vigne comme Jésus a affirmé de lui et de son peuple⁴³. En outre l'adjectif creux confirme l'atmosphère d'absence du milieu du rêve. Ce qui est repris immédiatement à propos du chemin creux «où on ne voyait pas une broussaille ni un brin de mousse». Encore deux éléments (broussaille et brin de mousse), ce qui constitue une sorte de redoublement/confirmation et leur manque qui souligne l'absence de n'importe quel élément.

Successivement il y a la présence d'un homme debout qui est une personne absente au moins du point de vue auditif, il se tait. Les deux questions du narrateur à l'homme «muet» révèlent son dépaysement. À la fenêtre ouverte du début du rêve, d'où entrait du froid, correspond ici la porte ouverte. Nous trouvons encore une fois deux éléments pour une même réalité. C'est le narrateur qui entre et trouve une chambre déserte, un homme muet et, comme dans une sorte de labyrinthe, la sortie de la maison dans un jardin. Les personnes qui ne répondent pas à ses questions se succèdent jusqu'à quand il trouve des hommes derrière des arbres qui le «regardaient passer».

Pour découvrir l'inconscient hugolien ce qui nous intéresse au point de vue de la narration c'est la présence de la foule. Celle-ci est faite des hommes qui étaient derrière les arbres qui «ne semblaient pas se hâter» mais qui allaient derrière lui jusqu'à le rejoindre et à l'entourer. La psychanalyse ici suggère une interprétation. La foule marchait plus vite que lui, ce qui peut faire penser à une sorte de compétition entre lui et le monde extérieur qui l'exclut, l'ignore et arrive à le bloquer. La couleur de leurs visages est la même: celle de la terre. Cela pourrait nous faire penser que malgré son apparence d'homme fort, il semble se sentir en compétition et souvent dépassé par les situations.

À part l'uniformité et la monotonie on reconnaît une émotion nouvelle: la peur. Pour la comprendre, on peut analyser une question qui arrive et qui paralyse le rêveur. Finalement la personne, la première à laquelle il s'était adressé, lui pose deux questions frappantes. La première se réfère

à sa propre question («où allez-vous?»). Ici il répond avec la même question qu'il avait posée. Mais la seconde est terrible car elle lui demande, de manière rhétorique, s'il ne sait pas s'il est mort depuis longtemps. Donc doute et désespoir, réalité et apparence.

Avant de conclure son rêve le narrateur/rêveur essaie de répondre mais il s'aperçoit qu'il est seul. La solitude n'est pas le seul dénominateur commun de ce passage. L'autre, déjà cité, est la nuit noire. Une absence de lumière, chaleur, présence humaine qui est la seule ambiance de l'un des extraits les plus intéressants de Jean Valjean. La bougie et le feu s'éteignant marquent la fin d'un cauchemar sans que la nuit fût finie. C'était une nuit noire comme sa conscience, peut-être encore plus comme son inconscient. Ce sont des éléments qui révèlent un homme apparemment fort mais sujet au trouble d'une vie faite de contradictions. Grâce à la force d'un langage soumis au pouvoir de la psychanalyse les éléments de ce passage se font indices pour chercher à déchiffrer l'existence de l'écrivain.

Par ailleurs l'être humain est seul mais il n'existe que dans la relation à l'Autre, que par rapport à l'Autre. Ici et là le manque essentiel de quelque chose ou de quelqu'un devient manque symbolique de la relation à l'autre. En tant que défaut d'adaptation du moi, ce manque peut rendre compte de l'inconscient de l'homme Hugo. En effet les mots peuvent jouer un rôle fondamental pour nous révéler cet inconscient car, comme Paul Éluard disait, les mots ne mentent pas. Le langage a un pouvoir évocateur et révélateur exceptionnel, il cache des valeurs et arrive à organiser le monde où nous vivons en ne négligeant rien au niveau symbolique. Par ailleurs Lacan soutient que «L'inconscient est structuré comme un langage»⁴⁴ et que dès l'enfance tout homme se détache du monde dans le moment où il apprend le langage verbal. La recherche des mots, leur décryptage, peuvent contribuer, comme nous avons essayé de démontrer, à révéler ce monde de l'inconscient que les sciences humaines s'efforcent de questionner souvent avec grand succès et non sans intrigue et charme. Récupérer les zones inconnues d'une personne ne peut que contribuer à mieux reparcourir les aspects intimes et artistiques de l'un des écrivains français les plus connus et appréciés.

Notes

1. Ch. Renouvier, *Victor Hugo le poète*, A. Colin, Paris 1897; Id., *Victor Hugo le philosophe*, A. Colin, Paris 1900.

2. Ch. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, Édition du Mont Blanc, Genève 1943.

3. L. Mabilieu, *Victor Hugo*, Hachette et Cie, Paris 1893.

4. Cfr. Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo*, cit.

5. Carl Gustav Jung (1875-1961) est un médecin, psychiatre, psychologue et essayiste suisse. Il est le fondateur du courant de la psychologie analytique. Il a été un pionnier de la psychologie des profondeurs.

6. V. Hugo, *La conscience, La Légende des siècles*, 1, dans *L'œuvre complète de Victor Hugo*, Hetzel-Quantin, Paris 1885.

7. V. Hugo, *La Fin de Satan*; notice et notes de René Journet dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Jacques Seebacher et de Guy Rosa, Robert Laffont Bouquins, Paris 1986.
8. Hugo, *Dieu*, II, *L'ange* dans *Œuvres complètes*, cit.
9. V. Hugo, *Les Burgraves*, trilogie, éd. E. Michaud, Paris 1843.
10. Ivi, *Préface*.
11. Sa définition est: «nécessité, fatalité».
12. V. Hugo, *Hernani*, Gallimard, Paris 2009, acte I, scène III.
13. U. Galimberti, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, Serie Bianca Feltrinelli, Milano 2007.
14. V. Hugo, *Ruy Blas*, Gallimard, Paris 1997, acte I, scène III.
15. On peut penser à *Ils vont, ils vont, ils vont* dans V. Hugo, *La Légende des siècles*, Nouvelle série IX, *Avertissements et châtements*, IV, *L'aigle du Casque*, Calmann Lévy, Paris 1877.
16. Hugo, *Hernani*, cit., acte III, scène IV.
17. Hugo, *La Fin de Satan*, I, cit., *Et Nox facta est*.
18. Jean Valjean est le protagoniste du roman de V. Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, Paris 1971.
19. V. Hugo, *Odes et Ballades*, éd. De Pierre d'Albouy, Gallimard, coll. Poésie, Paris 1980.
20. V. Hugo, *La Légende des siècles*, *La Paternité*, XXI, Gallimard (Pléiade), Paris 1950.
21. V. Hugo, *Les Misérables*, Gallimard, Paris 1999, Tome I. *Fantine* – Livre II; *La chute* – Chapitre 6.
22. V. Hugo, *Dieu*, I, *Les Voix*, édition et notes de Jacques Truchet, Gallimard (Pléiade), Paris 1950.
23. Hugo, *La Fin de Satan*, II, cit.
24. «Femme née avant Ève» est définie par le poète même dans Hugo, *La Fin de Satan*, cit.
25. Baudouin, *Psychoanalyse de Victor Hugo*, cit., p. 138.
26. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, Paris 1999, VII, 4 et VII, 5.
27. *Eviradnus* dans V. Hugo, *La Légende des siècles*, Gallimard, Paris 1977, xv.
28. Hugo, *L'Aigle du casque*, *La Légende des siècles*, IX, dans *L'œuvre complète de Victor Hugo*, cit.
29. V. Hugo, *Dieu* I, dans *Les Voix Intérieures; Les Rayons Et Les Ombres*, Éditions Gallimard, Paris 1984.
30. Cfr. S. Freud, *Introduction à la Psychoanalyse*, Édition Payot, Paris 1975.
31. Hugo, *Dieu*, cit., II.
32. Hugo, *Les Misérables*, cit., tome V.
33. J.-P. Reynaud, *Progrès et Calvaire*, dans *Victor Hugo, Les Misérables, actes du colloque de Paris-Sorbonne*, Édition Inter-universitaires, Paris 1994.
34. J.-P. Reynaud, *Bible et roman chez Hugo: une passion orageuse*, Communication au groupe Hugo du 25 septembre consulté sur le site: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/doc/10-09-25reynaud.pdf>.
35. H. Meschonnic, *Écrire Hugo*, tome II, Gallimard/Le chemin, Paris 1977.
36. Hugo, *Les Misérables*, cit., Livre IX, Chap. V.
37. Hugo, *Les Contemplations*, cit.
38. Hugo, *Les Misérables*, cit., Livre VII, Chap. IV.
39. Ivi.
40. Ivi.
41. Cfr. S. Freud, *L'interprétation du rêve*, PUF, coll. Les grands textes de la philosophie, Paris 1998.
42. L'image de dieu fort comme le roi des armées devient le dieu fragile incarné en Jésus mourant sur la croix. De la contradiction naît la réalité de Dieu qui choisit de partager la condition des hommes: fragilité et souplesse.
43. «Moi, je suis le cep, et vous, les sarments», Jean 15, 5.
44. Cfr. J. Lacan, *L'étourdit*, dans *Autres écrits*, Seuil, Paris 2001, pp. 449-95.

