

# ***Le Poème de la sorcière, une composition graphique.***

**Hélène Kuchmann (Université Paris Cité, CERILAC).**

La composition est, comme nous avons l'occasion de le voir, un enjeu majeur dans l'œuvre de Victor Hugo au niveau macro-structurel, comme au niveau micro-structurel. Qu'en est-il dans l'œuvre graphique ? Le dessin doit-il n'être perçu que comme une infinie accumulation de croquis, d'esquisses, de caricatures, de lavis, une présence marginale dans la grande œuvre, qu'aucune logique n'ordonne ni n'unifie ? D'emblée il convient de répondre à cette question par la négative, en effet, il existe – outre les logiques de série et de répétition des motifs qui dessinent des continuités dans la production graphique – des ensembles de dessins, regroupés et agencés par le poète lui-même. Ces grands ensembles sont : les dessins ajoutés au manuscrit des *Travailleurs de la mer*, la somme des caricatures (et spécialement l'album 13.352, seul à porter ce titre) du *Théâtre de la Gaîté* et le *Poème de la sorcière*.

Le *Poème de la sorcière* est un ensemble variable de dessins (on identifie 36 dessins répartis en quatre panneaux encadrés par Edouard Lockroy et quelques dessins dispersés çà et là, notamment dans la collection Jean Hugo) réalisé en 1872-1873, mais dont la première genèse remonte peut-être à l'écriture de *Torquemada* et aux caricatures du *Théâtre de la Gaîté* dont nous allons reparler. Il présente une unité dans la forme et dans le style : il s'agit uniquement de portraits, ou plus exactement de caricatures, situées de façon centrées dans la page et munies d'une légende dans de nombreux cas. L'unité de l'ensemble provient non seulement du regroupement de ces dessins sous un titre, mais encore de la constitution, sans aucun support littéraire, d'un récit : celui du procès et de la torture d'une femme accusée de sorcellerie, thème émergé du « magma » des « figurines » du *Théâtre de la Gaîté* comme Pierre Georgel en fait l'hypothèse. Au moment de son retour à Guernesey en 72-73, Hugo a pu en effet, à partir des carnets qu'il retrouve sur place « dégager le thème précis du procès d'une sorcière, et constituer un ensemble cohérent. Il aura alors utilisé certains dessins existants, en y ajoutant parfois des titres qui les « situent » plus précisément dans le nouvel ensemble. Surtout, il en exécute d'autres, directement inspirés par le thème<sup>1</sup>. » Le *Poème de la sorcière* naît donc d'un geste de composition unique dans la pratique graphique de Hugo : l'auteur définit en effet un ensemble clos, concentré autour d'un thème et d'un récit, véritable forme émergeant dans le chaos (si souvent mis en valeur) des dessins. Pierre Georgel l'identifie en effet comme : le « [s]eul ensemble organisé de dessins (avec celui du manuscrit des *Travailleurs de la mer*) composé personnellement par Hugo et resté dans son état original<sup>2</sup> ». Massin, dans son édition des œuvres complètes, estime quant à lui qu'il s'agit « dans la pensée du créateur, et cette fois sans discussion possible, d'une véritable œuvre graphique à l'instar des œuvres littéraires. Victor

---

<sup>1</sup> Georgel, Pierre, [Exposition 1971.06 - 1971.10. Villequier. Musée Victor Hugo ; 1971.11 - 1972.01. Paris. Maison de Victor Hugo]. *Dessins de Victor Hugo*, Paris, Maison de Victor Hugo, 1971, p. 244.

<sup>2</sup> Georgel, Pierre, Article « Poème de la sorcière » du *Dictionnaire Victor Hugo*, Classiques Garnier, 2023.

Hugo ne lui donne pas seulement un titre, il la montre, il estime l'avoir terminée ; elle constitue un tout, bien architecturé, signifiant par lui-même. Aucune indication de la main de l'auteur ne laisse penser que ce *Poème de la sorcière* devait être accompagné d'un texte littéraire ou « illustrer » un texte littéraire : poème purement graphique, donc, surgissant bien près du terme chronologique de l'activité de l'écrivain, d'autant plus important en conséquence<sup>3</sup>. »

Il faut toutefois nuancer les propos de Massin en rappelant que le *Poème de la sorcière*, comme nous le savons par Philippe Burty, le dessin *ne devait toujours pas sortir du cadre familial*. En outre, il ne faudrait pas négliger l'ironie à l'œuvre dans l'emploi du terme « *poème* » (relevée par Pierre Georgel<sup>4</sup>) ainsi que les multiples contrastes et clins d'œil génériques impliqués par cette dénomination. Ces précautions une fois prises, il n'en reste pas moins que le « *Poème de la sorcière* » constitue un objet unique en son genre, dans lequel Hugo semble avoir, par l'agencement de dessins dans un ensemble autonome et cohérent, exploré certains des possibles ouverts par sa pratique de dessinateur.

## **1. Le *Poème de la sorcière*, défini par comparaison avec les deux autres ensembles que sont les *Travailleurs de la mer* et le *Théâtre de la Gaîté***

Dans un premier temps, j'aimerais comparer cet ensemble aux deux autres ensembles de dessins, afin de comprendre les enjeux de la composition graphique chez Hugo, dans les trois formes que nous lui connaissons.

### **a) Le manuscrit des *Travailleurs de la mer***

Cet ensemble se distingue essentiellement du *Poème de la sorcière*, car il s'agit d'un ensemble de textes et de dessins. Même si le *Poème de la sorcière* n'est pas entièrement coupé de la pratique littéraire de Hugo – puisque sa réalisation se situe en parallèle de l'écriture de *Torquemada* puis de *Quatrevingt-treize*) et que la parenté des thèmes avec le premier est assez évidente – le lien unissant production littéraire et graphique n'est pas comparable à ce qui se passe quelques années plus tôt autour de l'écriture des *Travailleurs de la mer*. Pour l'ensemble de cette partie je renvoie à la thèse de Delphine Gleizes, *Le texte et ses images. Histoire des Travailleurs de la mer. 1859-1918*<sup>5</sup>.

Hugo a inséré une série de dessins soigneusement choisis à l'intérieur du manuscrit des *Travailleurs de la mer* afin de se constituer une sorte de *petit livre personnel*<sup>6</sup>. Le jeu entre le texte et les images déborde de loin une fonction illustrative. Premièrement, les dessins n'apparaissent pas uniquement comme des incarnations sous forme physique des images

---

<sup>3</sup> Massin, Jean [Introduction], in Hugo, Victor, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre (Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo), 1967-1969, t. XVIII, p. XI.

<sup>4</sup> Georgel, Article « Poème de la sorcière » du *Dictionnaire Victor Hugo* (à paraître)

<sup>5</sup> Gleizes, Delphine, *Le texte et ses images. Histoire des Travailleurs de la mer. 1859-1918*, thèse de doctorat sous la direction de Guy Rosa, Université Paris-Diderot (Paris 7), 1999.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 280.

produites par l'écriture du roman, ils sont eux aussi porteurs d'un récit, celui de la genèse du texte. L'auteur ne se contente pas de les inscrire dans la trame diégétique en les intégrant à un endroit précis, il les situe également (par l'intermédiaire de légendes) dans le contexte d'écriture et les ancre dans la subjectivité (par l'emploi du « je » dans les légendes notamment). On constate ici la fonction architecturante du texte chez Hugo (que l'on retrouvera dans le *Poème de la sorcière*), sur les deux plans énonciatifs évoqués. Le texte est littéralement ce qui *encadre* l'image, en ce qu'il permet de la situer, d'orienter l'interprétation du spectateur, bref de lui assigner un sens. Ainsi, le dessin d'une barque dans une mer déchaînée n'est plus *une* marine, mais la panse de Gilliatt prise dans la tempête. Cependant, comme l'a montré Delphine Gleizes, l'image est aussi ce qui vient faire déborder la structure du texte, pour peupler ses marges ou combler ses lacunes. Continuation de l'activité créatrice, elle vient également brouiller les frontières de l'œuvre littéraire et remettre en cause son caractère définitif et achevé : des personnages perdus dans l'indistinction romanesque prennent corps sous la plume du dessinateur (un paysan devant les sarregousets, un propriétaire de coutré « pas fâché de la catastrophe de la Durande »), des apparitions s'imposent au lecteur-spectateur comme elles s'imposent dans la diégèse au personnage lui-même (l'esprit de la tempête, ou un visage squelettique dans l'ombre, comme le fantôme de Clubin). Hugo joue beaucoup sur les différents rapports au sens du texte et de l'image : si l'image est comme prise, et son sens orienté par l'inscription dans le texte, elle est cependant ce qui vient heurter le texte comme continuité, en montrer les bornes et les déplacer. En somme, les dessins apparaissent à la fois comme *le prolongement dans le domaine graphique de la méditation et de la fiction littéraire*<sup>7</sup>, et comme ce qui vient brouiller la lisibilité du récit et la solidité de la construction. Cette dimension peut nous aider dans notre compréhension du *Poème de la sorcière*, et ce malgré l'absence de texte qui distingue définitivement cet ensemble de celui des *Travailleurs de la mer*.

## **b) Le Théâtre de la Gaîté**

Le deuxième ensemble, cette fois-ci composé uniquement de dessins, pour lequel Hugo a manifesté une volonté de structuration et de montage, est le *Théâtre de la Gaîté*. Le *Poème de la sorcière* s'en rapproche beaucoup du point de vue du ton et de la forme, mais en outre, comme l'a montré Pierre Georgel, certains dessins qui le constituent ont probablement originellement fait partie du *Théâtre de la Gaîté*. Il s'agit d'un regroupement sous ce titre par Hugo de nombreuses caricatures de 1869-70 (quoique pas uniquement : Pierre Georgel évoque un éventail allant de 62 à 73<sup>8</sup>). Les dessins ont été répartis ensuite dans différents albums dont le 13.352, seul à porter le titre du « Théâtre de la Gaîté ». Contrairement au manuscrit des *Travailleurs de la mer*, dans lequel on trouve représentés les grands « genres » graphiques auxquels s'est adonné Hugo : la caricature mais aussi le paysage, les impressionnants lavis des marines, etc., le *Théâtre de la Gaîté* (comme le *Poème de la sorcière*) est composé exclusivement de ces *figurines*, si caractéristiques du dessin satirique hugolien. Comme pour le *Poème de la sorcière*, la tension entre le rire et l'effroi est structurelle de l'ensemble : le théâtre de la gaîté est d'une cruauté mordante. Outre les cibles habituelles de la satire (bourgeois,

<sup>7</sup> Gleizes, Idem.

<sup>8</sup> Georgel, Article « Poème de la sorcière », *Dictionnaire Victor Hugo*.

figures du pouvoir, de l'autorité civile, judiciaire et ecclésiastique), la figure du voyeur est au centre de l'ensemble. Visage grimaçant tourné vers un hors champ défini (« Regardant dans le bain des femmes ») ou indéfini, la jouissance causée par le spectacle de la violence et de l'humiliation (et comment le spectateur pourrait à son tour ne pas s'y reconnaître ?) est omniprésente, même si c'est dans le *Poème de la sorcière* qu'elle semble acquérir un rôle central. Certains dessins, et notamment par le recours à la légende (là encore très proche du *Poème de la sorcière*) témoignent de la présence de micro-récits : on retrouve notamment un procès, à travers certains dessins comme « La femme pour l'amour de laquelle le crime a été commis ».

Dans le *Théâtre de la Gaîté*, le geste de composition repose essentiellement sur le fait de donner un titre à un regroupement de dessins, transformant ce qui ne pourrait être qu'un ensemble aléatoirement composé en un véritable *corpus*. Le titre donne un cadre général qui indique dans quel sens il faut interpréter les dessins (par référence à cette macrostructure) et du même coup il rend les dessins co-dépendants les uns des autres, comme unités de base d'un même montage. Toutefois, le titre même du *Théâtre de la Gaîté* continue en quelque sorte à assumer l'autonomie relative des éléments qui le composent, dont l'hétérogénéité et l'éclatement kaléidoscopique est en quelque sorte revendiquée. Le *Poème de la sorcière* en revanche, centré sur un thème, poursuivant un récit unique et doté d'une structure interne, accomplit un pas supplémentaire dans la recherche de composition graphique.

## 2. Le *Poème de la sorcière* : sérialité, récit, argumentation

Comme nous l'indique le titre<sup>9</sup>, *Le Poème de la sorcière*, par rapport au *Théâtre de la Gaîté* et à l'ensemble de dessins des *Travailleurs de la mer* présente un récit, et ce sans texte qui l'accompagne.

Le paradoxe et l'originalité de ce *Poème de la sorcière* c'est de présenter à la fois une action très claire, un récit simple et cependant dans une forme qui, à la manière du *Théâtre de la Gaîté*, se caractérise par un éclatement relatif à l'autonomie des composants. La constitution de ce récit en images se distingue nettement de nos représentations liées aux formes dominantes de la bande-dessinée (dont le représentant –et peut-être l'inventeur – au XIXe siècle est Rodolphe Töpffer avec ses « histoires en étampes »). Dans le *Poème de la sorcière*, les dessins sont autonomes les uns des autres (chacun sur une page), il n'y a ni case, ni changement de cadrage, ni espace diégétique. Tous les portraits semblent prélevés à un univers absent, abstraits d'une situation rendue pourtant très claire par la présence des titres et des légendes, qui permettent en outre de rattacher les images à l'une des quatre séquences qui constituent le poème : « La Torture », les « Pièces du procès. Portraits authentiques de divers diables que la sorcière a eu le tort de fréquenter », « Les Juges » et « Gens de la foule qui assistent au supplice ». Même si c'est sur ce « texte » minimal que repose en grande partie la structuration de cet ensemble d'images, des éléments également purement formels, rimes visuelles ou ruptures dans la répétition des motifs, confèrent également de l'unité à cet ensemble. On retrouve dans cette

---

<sup>9</sup> Il faut en effet prendre « poème » ici dans le sens de « déroulement d'une action ».

construction le principe de sérialité<sup>10</sup>, si présent dans l'œuvre graphique de Hugo et ce à plusieurs niveaux : par la répétition d'un même motif (parfois en ayant recours au pochoir), mais également par la variation autour d'un même thème sous forme d'une accumulation qui se rapproche beaucoup de la figure de l'énumération, très employée dans l'écriture. La caractéristique de la série est également une non hiérarchisation de tous les composants, qui acquièrent leur sens par un processus d'influence réciproque, auquel le regard du spectateur est seul à même de donner un sens. Le *Poème de la sorcière* laisse en effet une grande place à l'imagination et à l'intervention du spectateur, comme en témoignent deux des présentations différentes du *Poème de la sorcière* : les panneaux d'Edouard Lockroy ou le format livre dans l'édition Massin. Le premier cas rend plutôt apparent le caractère kaléidoscopique de la composition ; tandis que le format livre rend manifeste (et reconstitue en partie) une linéarité. La confrontation de ces deux manières de présenter le *Poème de la sorcière* fait ressortir la tension structurelle entre la construction narrative et argumentative (qui supposent une forme de linéarité mais également une progression) et le principe de sérialité qui caractérise la composition graphique.

### **a) Le rôle des légendes dans la constitution d'un récit**

Il faut tout d'abord insister sur le rôle architecturant du texte dans le *Poème de la sorcière*, sous la forme des titres et des légendes. L'essentiel du travail de composition, ce qui permet de créer l'unité et la cohérence par-delà l'accumulation énumérative des dessins repose sur cette présence d'indications textuelles qui disent *comment et dans quel sens lire les images*. Les titres même des séries suffisent à créer des enjeux narratifs : « la Torture », avec « les Juges » et les « Gens de la foule qui assistent au supplice » permettent d'esquisser les grandes lignes narratives. Des quatre séries, c'est « la Torture », qui est la plus porteuse de la part narrative du *Poème de la sorcière*. Il suffit là d'un dessin pour construire tout un pan de l'action, de même que dans la caricature un trait énergique suffit à faire naître un profil expressif ; mais ce qui frappe encore c'est la capacité de la légende à attribuer un sens et une portée dramatique très forte à des caricatures que rien ne distingue des autres dans le dessin lui-même, comme on le voit avec « Celui de qui la grâce dépendait et qui, à son réveil l'a refusée ». La légende joue ainsi un rôle de *détermination* très fort pour des caricatures somme toute très interchangeables les unes avec les autres, et la précision de la caractérisation, combinée à l'arbitraire apparent de son attribution constitue un puissant ressort comique non dépourvu d'un certain et très curieux *effet de réel*. La présence de la légende donne à ces dessins comme une valeur fictive de « chose vue », ce qui se confirme avec les dessins de la série de « la Torture ». Si on regarde spécifiquement les images de la sorcière dans cette série, on constate que seules les légendes créent des différences et dessinent une chronologie, en posant quelques-unes des étapes d'une trajectoire connue car présente dans l'imaginaire des spectateurs (ne serait-ce qu'au souvenir de la lecture de *Notre-Dame de Paris*). Hugo substitue à l'enchaînement logique et temporel du récit les quatre stations importantes de la passion de la sorcière, que le spectateur sera libre de

---

<sup>10</sup> Je renvoie sur cette question à l'article de Delphine Gleizes, « Du texte au dessin : l'écriture satirique hugolienne et ses implications graphiques », in *Modernités*, n°27, *La satire littéraire moderne*, 2008, PUB, pp. 229-242. Texte en ligne sur Open Editions.

placer dans l'ordre qu'il voudra : « on amène la sorcière (extatique) » avant « elle se déclare innocente » (ce que l'on trouve aussi bien dans le panneau réalisé par Lockroy que dans l'édition Massin), « pendant qu'on la déshabille pour la torture », avant « torturée » et « la sorcière allant au bûcher après six mois de cachot et de torture ». Cette dernière légende est la seule qui nous donne une information sur la temporalité diégétique, et témoigne de la force elliptique de l'image. Là encore la forme adoptée par Hugo donne aux dessins la valeur fictive de témoignages. Chaque dessin apparaît comme un instantané, comme une sorte de parodie de photographie, revendiquant une valeur proche du « *ça a été* » barthésien, que la facture naïve du dessin satirique désamorce pourtant d'emblée, dans un jeu réflexif entre le document (peut-être pas loin de la trace historique ?) et les chimères de l'imagination. On retrouvera fortement cette tension dans toute la séquence des « Pièces du procès. Portraits authentiques de divers diables que la sorcière a eu le tort de fréquenter. ». En dépit de ces indications, la structure demeure lâche et les dessins du *poème* conservent une grande autonomie les uns vis-à-vis des autres, se répondant également entre les séquences. Le rapport qui préside au montage de l'ensemble est un rapport avant tout *de juxtaposition*, et c'est dans la perception du spectateur que le lien se construit, dans un procédé que Delphine Gleizes rapproche de l'effet Koulechov<sup>11</sup>. Pas totalement indépendants car « montés » ensemble, et dès lors se reflétant les uns sur les autres les dessins tirent leur cohérence de leur appartenance à une série, et, au niveau macrostructurel, du titre de l'ensemble. Sans ces indications textuelles, on aurait bien du mal à comprendre le lien qu'il peut y avoir entre une caricature d'homme sérieux, un oiseau déplumé, et une petite fille. C'est surtout dans la séquence des « Pièces du procès. Portraits de divers diables que la sorcière a eu le tort de fréquenter » que le titre joue un rôle essentiel. Ces dessins se distinguent des autres par leur style : la caricature y tend vers la création mi-comique mi-terrifiante d'un bestiaire démoniaque. Les inquiétantes démons y côtoient des figures à peine anthropomorphes et dont on ne saurait que faire sans leur titre, lequel donne un sens à l'inscription de ces dessins merveilleux dans une pratique plus réaliste de la caricature. Le procédé de montage sériel des dessins donne à cette partie une sorte logique lâche d'association proche de la logique de rêve. Les « divers diables » révèlent le rapport du dessin avec l'activité gratuite de l'imaginaire, tant du côté du dessinateur que du spectateur. La séquence amène en outre un approfondissement de l'espace diégétique : les « pièces du procès » ajoutent encore une dimension satirique, avec ces dessins dont le caractère fantaisiste vient souligner l'absurdité de leur statut (fictif) de *documents authentiques*. L'efficacité du *Poème de la sorcière* est également une efficacité *argumentative* : trois légendes et un titre suffisent à faire apparaître l'absurdité et la cruauté d'une Loi qui n'est basée que sur la superstition. Le processus simple en apparence, remplace ici en réalité la mécanique complexe de l'instance narrative dans les *Travailleurs de la mer* : l'ironie et le persiflage du narrateur à l'égard des superstitieux qui rejettent Gilliatt (et ne sont pas loin de le considérer comme sorcier) au nom de ses accointances avec divers diables. Les documents, par leur facticité exhibée, identifient les créations facétieuses du poète (qui effraie autant qu'il amuse) avec les pièces d'un procès qui ne repose que sur des chimères et des fantasmagories, dont pourtant une vie dépend. En quelques traits simples, par le comique et par la légèreté, est suggérée la tyrannie de la règle inflexible et la

---

<sup>11</sup> Gleizes, Delphine, « Du texte au dessin : l'écriture satirique hugolienne et ses implications graphiques », *op.cit.*, §20 de la version en ligne.

cruauté de ceux qui veillent à son application. L'ensemble du *Poëme de la sorcière* apparaît comme la forme graphique de la critique de l'ignorance que l'on retrouve dans plusieurs endroits de l'œuvre littéraire de l'exil.

## b) Contenu satirique et montage

Le caractère symétrique des séries des « Juges » et des « Gens de la foule qui assistent au supplice » peut être interprété comme une dénonciation (toujours sur le mode comique) de la continuité entre un système judiciaire criminel (la jeunesse de la sorcière lui attire plutôt la sympathie du spectateur) et le peuple, réduit par l'ignorance à n'être qu'une foule de spectateurs, passifs dans la majorité des cas, et qui semblent partager avec les « Juges » la même jouissance devant la condamnation. A cet égard on peut penser à toute la description du procès faite par Michelet dans la *Sorcière* (sortie en 1862) : « Le juge a le peuple pour lui » (dans II, 2, « Le marteau des sorcières »). Les deux séquences permettent de réaliser que choix de la série comme principe de composition (principe que l'on pourrait associer à la juxtaposition, par rapport à la liaison logique ou temporelle) trouve une signification qu'elle n'a pas dans le *Théâtre de la Gaîté* par exemple : à l'accumulation des personnages qui regardent, assistent, jugent s'oppose à la singularité (et à l'isolement) de la sorcière. A l'évidement du centre, du point de mire de tous les regards, correspond une concentration sur le cadre et sur la périphérie. Ce phénomène va de pair l'évidement narratif qui caractérise le poëme, et justifie l'emploi du montage sériel.

Cette opposition induite par la structure semble trouver une correspondance sur le plan visuel : alors que les visages, surtout ceux des juges, se prêtent à une extrême incarnation, le visage de la sorcière est d'une épure totale, au point que Massin considère comme faisant partie du *Poëme de la sorcière* un dessin extrait de l'album dit des *Choses à la plume*. Il semble que ce dessin ne représente littéralement *personne*, et l'extrême simplification des traits de la sorcière participe à l'effacement de sa présence et de son corps comme le souligne Massin dans sa préface du tome XVII des *Œuvres complètes* : « le corps du délit est donc escamoté et bien vite dérobé son visage même »<sup>12</sup>. Le phénomène est particulièrement apparent dans le cas du dessin « Pendant qu'on la déshabille pour la torture » (dans la série « La Torture »). Il apparaît dans ce cas que le dessin et l'image n'entretiennent pas des rapports d'illustration réciproque, mais qu'ils font apparaître par contraste leurs limites respectives : la légende dans ce cas précis indique bien plus fortement *ce que l'on ne montre pas* (et que les « juges » en réalité guettent avec la plus grande avidité) que ce qui est effectivement sur le dessin (on pourrait prêter à peu près n'importe quelle signification en réalité à ce visage ensanglanté, les yeux tournés vers le ciel). On pourrait faire des remarques analogues à propos du dessin « torturée » : ici l'ovale du visage même se défait pour ne laisser plus que le signe presque abstrait de la torture, tout entier contenu dans la grimace opérant une littérale *défiguration*.

A cet effacement progressif répond l'extrême incarnation des corps de ceux qui regardent. Dans les deux séries des « Juges » et des « Gens de la foule qui assistent au supplice » le principe de la série fait de toute la séquence une déclinaison de *types*, dont Hugo s'amuse à

---

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. XIV.

affiner la précision jusqu'à l'absurde, ce qui constitue l'un des puissants ressorts comique et satirique de l'ensemble. C'est particulièrement visible dans les « Juges » où l'on trouve « le théologal », un « criminaliste ecclésiastique », un « criminaliste et démonologue infallible », un « juge tortionnaire (légèrement railleur) ». Les légendes dans cette section doivent se lire comme des antiphrases qui dénoncent la bêtise et l'ignorance profondes (soulignées par la séquence des « Pièces du procès »), dissimulées derrière la sophistication théologique (« autre démonologue perspicace », « juge extrêmement capable », « autre juge très malin ». La série permet ici d'exprimer l'inlassable piétinement du même, derrière l'apparence de la variété. Derrière les spécialisations dénoncées par la satire comme des titres vides (ou pire : des raffinements de cruauté), se dissimulent en effet la même attitude, la même jouissance devant la souffrance et l'humiliation, dont on n'aurait pas fini de sitôt de répertorier les formes. En effet, comme l'écrit Delphine Gleizes à propos de l'énumération :

Loin d'être la forme rassurante d'un inventaire méticuleux du réel, elle en dénonce le caractère infini. [...] La série énumérative fait allusion de manière symptomatique à l'impossibilité de clôture de l'œuvre. Son message est ambivalent, entre dynamisme d'une création sans cesse relancée et déception d'un achèvement toujours différé.<sup>13</sup>

Le constat du *Poème de la sorcière* est en ce sens particulièrement déprimant : au-delà de l'incrimination possible d'un nombre limité de personnages fictifs, les « types » si finement particularisés de la série des « Juges » donnent à imaginer que la liste des bourreaux est en réalité infinie. Avec les « Gens de la foule assistant au supplice » le prélèvement des exemples semble encore plus dérisoire par rapport à la foule qu'on peut imaginer, et que la liste, loin d'épuiser, suggère comme étant encore plus importante.

La profusion des profils permet également de s'interroger sur la place qui est faite au spectateur des dessins : quel *point de vue* lui est-il réservé ? Puisqu'il ne fait pas face aux juges et au public du supplice, il ne peut être qu'à un endroit : *au milieu d'eux*. C'est son propre regard et son propre désir auxquels le renvoient tous ces dessins de spectateurs, mais ce qu'ils regardent lui est refusé. Avec le *Poème de la sorcière*, le spectateur ne se situe pas dans une position de retrait ou de surplomb à l'égard des profils de jouisseurs, qui souhaitent la culpabilité et la mort de la sorcière, il est parmi eux. Au-delà de la barbarie de la justice ecclésiastique, et de l'ignorance généralisée, cet ensemble graphique soulève la question du désir (et de sa violence) qui traverse le regard, et le retour de la thématique du « voyeur » dont on a beaucoup parlé à propos de Hugo. Le spectacle du procès est révélé en tant que tel, mais la scène est éclipsée, de sorte que dans le *Poème de la sorcière*, littéralement, *on ne voit rien*. Il n'y a plus de possibilité de confondre la condamnation du voyeurisme et le voyeurisme lui-même, le regard porté sur le corps d'Esmeralda par les personnages de *Notre-Dame de Paris*, et néanmoins ce corps offert également au lecteur, encore désirable dans son humiliation et sa mutilation. De manière paradoxale, le dessin devient le lieu de l'ascèse du regard et donne à voir ce qui se situe en marge de l'objet attirant la vue.

La force du *Poème de la sorcière* est de réaliser, par le recours à une forme structurée mais qui demeure éclatée (non unifiée par un discours, une voix narrative ou une argumentation), un objet qui n'en reste pas moins profondément *simple*, dont le propos satirique

---

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 236.

et le récit s'imposent avec évidence au spectateur, et ce en l'absence de tous les éléments qui seraient censés constituer le cœur du récit (la tenue du procès, le déroulement de la torture, le bûcher) et peut être même du fait de cette absence. Il convient de remarquer dès lors que tout le sens de l'ensemble provient moins de ce qu'il y *dans* les dessins en eux-mêmes, que de ce qui se passe *entre* eux, suivant cette modalité étonnante de la sérialisation. Cette pratique fait de la composition, du *montage* des dessins, non un geste second de classement, de mise en ordre sur le mode du puzzle, mais *l'origine même de la forme*, du poème. Cela s'explique bien sûr par la genèse de cet ensemble exceptionnel, composé *a posteriori*, à partir d'éléments déjà existants pour une partie d'entre eux (pris probablement au *Théâtre de la Gaîté* comme l'a montré Pierre Georgel). Je me demanderais cependant si cela ne correspond pas, à une plus grande échelle, à la manière dont Hugo crée le plus souvent dans le domaine graphique. Bien souvent, comme l'ont montré Robert et Journet, la forme dessinée naît lorsque l'intention du dessinateur récupère un tracé déjà réalisé, qu'il complète suivant une idée venue pendant la réalisation du dessin. Dès le moment où la dynamique est celle-ci à l'échelle de la page, il n'est pas étonnant que Hugo ait travaillé, à une plus grande échelle, sur la *puissance du montage*, en ce que celui-ci se distingue essentiellement de la mise en ordre logique ou chronologique de vignettes. Cela me semble en outre rejoindre l'une des préoccupations esthétiques de Hugo : la quête d'une forme ouverte, comme toujours *en travail* (puisque le processus sériel à l'œuvre ici invite à considérer, entre les images et au-delà d'elles, les images manquantes et les images possibles) toujours menacée d'être rendue illisible par le surgissement d'un *informe* premier, dont elle tire pourtant sa vitalité et sa force vérité. Le désir esthétique rejoint ici une réflexion métaphysique puisqu'il s'agit de rapprocher la création seconde de l'art de la création première de Dieu, c'est-à-dire de reproduire dans l'œuvre la manière dont nous saisissons et appréhendons les formes dans la nature, isolées momentanément dans le chaos d'une matière en perpétuelle transformation.