

«Les Djinns» de Victor Hugo: Entre Orientalisme, Orient et Romantisme Médiéval

Andia Abai ^{1*}, Patrick Ringgenberg ², Mahta Pourfathollah ³

¹ Assistant Professor, Département de français, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Shahid Beheshti de Téhéran, Téhéran, Iran

² Département d'Histoire de l'Art, Faculté des des Sciences Humaines, Université Polytechnique de Lausanne, Suisse

³ PhD Candidate Département de français, Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Université Shahid Beheshti de Téhéran, Téhéran, Iran

Reçu: 2025/11/04, Accepté: 2026/05/24

Résumé: Chef-d'œuvre de Victor Hugo, le poème «Les Djinns» publié dans le recueil *Les Orientales* (1970), évoque des créatures unanimement répandues dans les contes et le folklore des pays musulmans. Une telle référence à l'univers oriental conduit cependant à examiner dans quelle mesure la description du poète correspond-elle aux descriptions traditionnelles – savantes ou populaires – des djinns? La question engage plus largement la part respective d'héritage oriental et de recomposition romantique médiéval dans l'imaginaire hugolien. S'appuyant sur une approche imagologique inspirée de Daniel-Henri Pageaux, l'étude montre que Hugo mobilise des références orientales qu'il transforme selon les codes esthétiques du romantisme européen. La figure des djinns apparaît ainsi comme une construction hybride, davantage façonnée par l'imaginaire romantique que par une fidélité aux traditions orientales. Néanmoins, la profondeur de l'œuvre réside dans une affinité spéculative: Hugo partage avec les cultures orientales la foi dans la puissance invocatoire du langage poétique, ce qui le rend plus intrinsèquement «oriental» dans sa création qu'un simple «orientaliste» observateur.

Mots-clés: Daniel-Henri Pageaux, Djinns, Imagologie, Orientalisme, Poésie, Romantisme médiéval, Victor Hugo.

Victor Hugo's "les Djinns": Between Orientalism, the Orient and Medieval Romanticism

Andia Abai ^{1*}, Patrick Ringgenberg ², Mahta Pourfathollah ³

¹ Assistant Professor, Department of French, Faculty of Letters and Humanities, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran, Iran

² Department of History of Art, Faculty of Humanities, École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), Switzerland

³ PhD Candidate, Department of French, Faculty of Letters and Humanities, Shahid Beheshti University of Tehran, Tehran, Iran

Received: 2025/11/04, Accepted: 2026/05/24

Abstract: Victor Hugo's masterpiece, the poem "Les Djinns" (1829), published in the collection *Les Orientales*, evokes beings widely found in the tales and folklore of Muslim countries. Such a reference to the Oriental world raises a question; To what extent does the writer's description correspond to traditional descriptions—both scholarly and popular—of the djinn? More broadly, the issue concerns the respective roles of Oriental heritage and Medieval Romanticism reconfiguration in Hugo's imagination. Drawing on an imagological approach inspired by Daniel-Henri Pageaux, this study shows that Hugo mobilizes Oriental references and reshapes them according to the aesthetic codes of European Romanticism. The figure of the djinn thus appears as a hybrid construction. It is shaped more by the Romantic imagination than by strict fidelity to Oriental traditions. Nonetheless, the depth of the work lies in a speculative affinity: Hugo shares with Oriental cultures a belief in the invocatory power of poetic language, which makes him, in his creative practice, more intrinsically "Oriental" than a merely observant "Orientalist."

Keywords: Djinns, Daniel-Henri Pageaux, Imagology, Medieval Romanticism, Orientalism, Poetry, Victor Hugo.

اوربانتالیسم، مشرق‌زمین و رمانتیسم قرون‌وسطایی در شعر «جنیان» ویکتور هوگو

آندیا عبایی ^{۱*}، پاتریک رینگنبرگ ^۲، مهتا پورفتح‌الله ^۳

^۱ استادیار، گروه فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

^۲ مدرس، دانشکده علوم انسانی، گروه تاریخ هنر، دانشگاه پلی‌تکنیک فدرال لوزان سوئیس

^۳ دانشجوی دکتری ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۸/۱۳، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۰۳

چکیده: شاهکار ویکتور هوگو، شعر «جنیان»، منتشر شده در سال ۱۸۲۹ در مجموعه‌ی شرقیات، به موجوداتی می‌پردازد که شهرتی دیرینه در حکایات و فولکلور کشورهای اسلامی دارند. چنین ارجاعی به جهان شرق این پرسش را پیش می‌کشد که توصیف شاعر تا چه حد با مفاهیم سنتی – چه علمی و چه عامیانه – از جنیان مطابقت دارد؟ این مسئله در سطحی گسترده‌تر به نسبت میان میراث شرقی و بازآفرینی رمانتیسم قرون وسطایی در خیال‌پردازی هوگو مربوط می‌شود. این پژوهش با تکیه بر رویکردی تصویرشناسانه و با الهام از دیدگاه‌های دانیل – آنری پاژو نشان می‌دهد که هوگو از ارجاعات شرقی بهره می‌گیرد، اما آن‌ها را بر اساس اصول زیبایی‌شناختی رمانتیسم اروپایی دگرگون می‌کند. بدین‌ترتیب، چهره‌ی جنیان به‌صورت نوعی ساختار ترکیبی و دوگانه ظاهر می‌شود؛ ساختاری که بیش از آنکه بازتابی وفادار به سنت‌های شرقی باشد، محصول خیال رمانتیسم است. با این وجود، ژرفای اثر در جای دیگری نهفته است. در سطحی عمیق‌تر و تأمل‌برانگیزتر، هوگو باور بنیادینی را با فرهنگ‌های شرقی سهیم است: ایمان به قدرت فراخوانندگی و عینیت‌بخشی زبان شعر. این هم‌بستگی فکری است که جوهر خلاقه‌ی شاعر فرانسوی را شکل می‌دهد و او را نه فقط یک «شرق‌شناس»، بلکه طبیعتاً شاعری «شرقی» می‌سازد.

واژگان کلیدی: اوربانتالیسم، تصویرشناسی، جنیان، دنیل – هانری پاژو، رمانتیسم قرون‌وسطایی، شعر، ویکتور هوگو.

* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: andia.abai@gmail.com



22322-469X © The Author(s). Published by University of Isfahan

This is an open access article under the CC BY-NC 4.0 License (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>).

Introduction

Publié en 1829 dans le recueil *Les Orientales*, «Les Djinns» est l'un des plus beaux et des plus connus des poèmes de Victor Hugo. Le poème joue admirablement avec la force évocatoire des images et des sons. Il met aussi en valeur la puissance de recreation d'un imaginaire orientalisant¹. Enfant d'un siècle imprégné d'orientalisme, ce texte s'inscrit dans un moment où l'Europe romantique découvre, réinvente et réenchante l'Orient. À cette époque, les traductions orientalistes se multiplient, les récits de voyageurs nourrissent la curiosité du public, et la littérature explore volontiers ces horizons lointains. Hugo s'inscrit pleinement dans ce mouvement, tout en lui donnant une ampleur poétique singulière.

La critique met en avant les influences et les informations qu'Hugo a pu recevoir sur les cultures orientales. Elle insiste notamment sur le rôle de l'orientaliste et poète Ernest Fouinet (1799-1845), qui avait fourni à Hugo des traductions de poèmes arabes et persans². Toutefois, le poème d'Hugo apparaît bien plus comme une «œuvre d'imagination presque pure» (Barineau, 1954, p. 83). Le poète a fusionné des thèmes qui appartiennent autant à l'Orient et à l'orientalisme qu'à un Occident romantique et même médiéval. La critique décrit donc les sources et les influences. En revanche, elle interroge moins précisément le

lien entre ces sources et la représentation poétique des djinns. Cette articulation entre traditions orientales, héritage occidental et invention hugolienne demeure encore insuffisamment explorée.

La question se pose alors de savoir dans quelle mesure la représentation des djinns chez le poète correspond-elle aux descriptions traditionnelles – savantes ou populaires – de ces créatures? Par son génie littéraire et visionnaire, Hugo dépasse les cadres de l'orientalisme, du romantisme et du néo-médiévalisme. Il a composé un poème basé sur la magie des mots et sur leur pouvoir de rendre la réalité présente. Ce style correspond parfaitement à une grande caractéristique des traditions poétiques arabes, et tout particulièrement persanes. Notre hypothèse est que l'orientalité de «Les Djinns» ne tient pas seulement aux emprunts de motifs ou de thèmes, mais elle relève d'une parenté plus profonde entre la conception hugolienne du verbe poétique et certaines traditions poétiques et spirituelles orientales.

Avant d'évoquer une parenté transculturelle entre Hugo et des poètes orientaux, nous confrontons son évocation aux données culturelles, anthropologiques et imaginaires des traditions nord-africaines, proche- et moyen-orientales. Il s'agit de comprendre comment Hugo, tel un organiste, joue avec ces registres imaginaires, transformant ses sources et dépassant ainsi le réductionnisme orientalisant. Notre approche – qui traverse l'orientalisme, l'Orient et le Moyen Âge romantique – s'appuie sur l'imagologie littéraire de Daniel-Henri Pageaux tel qu'il est présenté dans son *Littérature générale et comparée* (1994). Cette approche considère les représentations de l'Autre – ici, celles des djinns et de l'Orient – comme des constructions textuelles et

¹ On se réfère ici à l'édition du poème dans Victor Hugo, *Œuvres poétiques. Tome I. Avant l'exil: 1802-1851*, Édition de Pierre Albouy, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1964, p. 653-656.

² On verra le chapitre «Ernest Fouinet et *Les Orientales*» de René Martineau, contenu dans ses *Promenades biographiques*, Paris, Librairie de France, 1920, p. 107-119 et Pierre Larcher, «Autour des *Orientales*: Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque», *Bulletin d'études orientales*, LXII, 2014, p. 99-123.

imaginaires. Comme le rappelle Pageaux: «Toute image de l'Autre est d'abord une création verbale, un texte. Elle ne traduit pas directement la réalité étrangère, mais la manière dont une culture se représente cette réalité» (Pageaux, 1994, p. 139). Dans ce cadre, «Les Djinns» sera analysé comme une construction imagologique mêlant traditions des djinns, imaginaire orientaliste du XIX^e et relectures médiévales romantiques, évitant de réduire le poème à un simple document ethnographique ou à une fantaisie décontextualisée.

Perspectives historiques de la recherche

L'étude de la dimension orientale dans l'œuvre de Victor Hugo s'inscrit dans une riche tradition critique internationale. Parmi les premiers travaux notables, Richard B. Grant, dans «Sequence and Theme in Victor Hugo's *Les Orientales*» (1979), met en lumière l'architecture interne et la progression thématique des poèmes du recueil. Une décennie plus tard, Achira Kamel propose avec «Quelques notes sur l'Orient dans l'œuvre poétique de Victor Hugo» (1989) un repérage précis des motifs et symboles orientaux qui jalonnent l'esthétique hugolienne. L'approche gagne en profondeur analytique avec Franck Laurent dans «*Les Orientales*: poétique de l'altérité» (2001), qui décortique la manière dont le poète se sert de l'Orient pour construire et interroger la figure de l'Autre. Régis Poulet, à travers «Victor Hugo et la Renaissance orientale» (2006), contextualise cette démarche en inscrivant Hugo dans le vaste mouvement intellectuel européen de redécouverte de l'Orient au XIX^e siècle. Plus récemment, l'article «Orientalisme, art et littérature» (2017) de Daniel-Henri Pageaux et Christine Peltre offre une vaste synthèse interdisciplinaire,

croisant les représentations textuelles et picturales pour mieux cerner le phénomène orientaliste. Les recherches menées en Iran sur Victor Hugo et son rapport à l'Orient se sont considérablement développées au cours des deux dernières décennies. Nous pouvons citer un article intitulé «l'Image de l'Orient dans l'Œuvre de Victor Hugo» (2010) par Mohammad Hossein Javari et Vhid NejadMohammad qui étudie l'influence et l'inspiration que Victor Hugo puise dans les pensées zoroastriennes, l'art et la culture orientale, afin de tracer un nouvel horizon dans la compréhension et l'exploration de son univers imaginaire. Nous pouvons également citer un mémoire de master intitulé «l'Orientalisme dans *Les Orientales* et *La Légende des Siècles* de Victor Hugo» (2014) par Amin Jokar qui met en évidence comment Hugo façonne ses représentations de l'Orient, en mobilisant un mélange d'images mythiques, de stéréotypes hérités des récits orientalistes français, et de références érudites tirées de traditions arabes, persanes ou bibliques. Néanmoins, si ces diverses études balisent efficacement le terrain de l'orientalisme hugolien, un champ d'investigation reste ouvert. À ce jour, la convergence critique entre l'analyse de l'orientalisme, l'influence du romantisme médiéval et l'étude focalisée du poème «Les Djinns» demeure une lacune notable dans le paysage des recherches universitaires. Ainsi, l'angle de lecture croisé que nous proposons dans cette présente étude pour décrypter l'imaginaire hugolien ambitionne d'offrir une perspective résolument novatrice.

Traces d'Orient, traces d'islam

Où se déroule l'action des djinns? Hugo a judicieusement épuré le contexte et le climat de

son poème, pour mieux laisser l'imagination vagabonder et inscrire son poème dans un territoire imaginaire vaguement oriental et potentiellement universel.

«Murs, ville,
Et port,
Asile
De mort,
Mer grise
Où brise
La brise,
Tout dort [...]
Dans la plaine
Naît un bruit [...]
Et dans les forêts prochaines [...]
Craquent comme un pin brûlant [...]
Frissonnent tous les grands chênes
[...]
Les ifs, que leur vol fracasse»
(Hugo, 1970, pp. 572-574).

Les indices de lieux égrenés ne permettent pas de situer précisément le théâtre du drame. «Ville», «port», «mer», également «plaines» et «forêt»: cela peut être n'importe où, et si l'on peut songer à des ports du sud ou de l'est de la Méditerranée, la mention de forêts (nullement absentes du Maghreb) ajoute également une touche de familiarité plus européenne. Ce flou géographique correspond précisément à ce que Pageaux appelle un «espace de projection»: «L'Orient littéraire n'est pas un lieu géographique exact; il est un espace symbolique où une culture projette ses fantasmes, ses désirs et ses peurs» (Pageaux, 1994, p. 63). Hugo a habilement, dans ses références botaniques, mentionné des arbres à la diffusion vaste, «occidentale» autant qu'«orientale»: «le pin», «le chêne» et «l'if» se retrouvent en Europe

comme en Afrique du Nord. Il en est de même des «cerfs», même si cet animal renvoie aussi dans l'imaginaire et l'histoire à des pratiques de chasse typiquement européennes. Cette indétermination participe d'un phénomène que Pageaux décrit ainsi: «Toute image de l'Autre engage simultanément une représentation de Soi; parler de l'Autre, c'est toujours, implicitement, se définir soi-même» (Pageaux, 1994, p. 64).

L'architecture évoquée par Hugo possède également un certain degré d'abstraction, même si certains termes peuvent renvoyer à des types de construction européenne plutôt que maghrébine ou orientale, comme «la spirale de l'escalier profond».

«Fuyons sous la spirale
De l'escalier profond [...]
C'est comme la cloche
D'un couvent maudit [...]
Ou pétiller la grêle
Sur le plomb d'un vieux toit [...] »
(Hugo, 1970, pp. 572-574).

Certaines métaphores («la cloche d'un couvent») renvoient bien sûr directement à l'architecture européenne, de même que la mention de certains matériaux («le plomb d'un vieux toit»), propre aux toits en pente du continent européen et non aux toits plats des maisons orientales. Les vitres renvoient également à une architecture occidentale plus que nord-africaine ou orientale. À la différence d'une architecture coloniale postérieure, «les maisons traditionnelles du Maghreb sont construites selon le principe d'une cour intérieure à ciel ouvert, bordée sur un ou deux étages des chambres d'habitation, et ceinte d'un haut mur généralement sans fenêtre» (Ravéreau,

1989, p. 150). Contrairement donc aux maisons européennes, percées de fenêtres sur l'extérieur, «les maisons orientales de ce type n'ont pas de façade, et dans la rue, on ne voit d'elles qu'un haut mur percé d'une porte et éventuellement (mais pas systématiquement) troué de petites ouvertures grillagées très en hauteur» (Sijelmassi et al., 1996, p. 168). Bref, le cadre spatial du poème est un espace surtout imaginaire, au parfum orientalisant (donné par le titre même), mais où s'insèrent maintes touches de culture européenne, soit au travers des métaphores soit par la convocation d'éléments architecturaux et culturels proprement occidentaux. Cette hybridation illustre parfaitement le processus de l'imagologie décrit par Daniel-Henri Pageaux, pour qui «l'image est l'expression d'un écart, d'une marge, entre deux ordres de réalités culturelles» (Pageaux, 1994, p. 60), révélant que l'Orient hugolien est avant tout une projection de l'esprit européen.

Certains passages renvoient plus directement et nettement à un contexte religieux non-européen, c'est-à-dire musulman, et plus largement (et vaguement) oriental:

«Prophète! si ta main me sauve De
ces impurs démons des soirs J'irai
prosterner mon front chauve Devant
tes sacrés encensoirs» (Hugo, 1970,
pp. 572-574).

Le Prophète Muhammad (vers 571-632), fondateur de l'islam, est mentionné, tout comme la prosternation («prosterner»), qui constitue, avec la station debout et l'inclination, l'une des postures corporelles fondamentales de la prière canonique en islam. Toutefois l'idée d'aller faire une prière rituelle pour remercier d'un

exaucement ou d'un don s'apparente bien plus à un esprit chrétien que musulman, car la prière rituelle, cinq fois par jour, est surtout un rite régulier, nettement différent par exemple du «Notre Père» chrétien : son déroulement peut laisser place à une demande personnelle et intime, mais elle est surtout un protocole fixé de gestes et de paroles (empruntées généralement au Coran), structurant les jours, déterminant la vie religieuse en société. Pour remercier Dieu, les musulmans feront plus volontiers un don, un pèlerinage, ou pratiqueront une forme d'oraison, c'est-à-dire la répétition continue d'une formule sacrée, selon un certain protocole et calendrier.

Les «encensoirs» mentionnés par Hugo sont là également une marque culturelle chrétienne plutôt que musulmane. Certes, l'usage d'encens n'était nullement inconnu du monde musulman, et les musées d'art islamique conservent nombre d'encensoirs en métal ou en céramique:

«L'encensement n'était [cependant]
pas confiné aux salles d'audience
des califes, des rois et de leurs
dignitaires, ni aux salons et aux
chambres privées de l'aristocratie
urbaine. Un important récit du
géographe Ibn, du début du X^e
siècle, suggère qu'on brûlait
également de l'encens dans les
institutions religieuses,
apparemment sous l'influence des
pratiques des Églises chrétiennes»
(AgaOglu, 1945, p. 28).

Malgré tout, l'expression même qu'utilise Hugo (se prosterner devant les encensoirs sacrés du Prophète) est surtout une vision ou une interprétation marquée par des pratiques chrétiennes. En fait, les musulmans se

prosternent en direction de La Mecque, dont l'orientation est marquée, dans les mosquées, par le mihrab, une niche aux formes variables enchâssées dans le mur dit *qibla*, c'est-à-dire «direction de la Mecque, vers laquelle les musulmans se tournent pour prier» (Rey et Rey-Debove, 2019). Cette orientation corporelle n'est elle-même qu'un symbole d'une orientation intérieure vers Dieu, puisque La Mecque est la cité sainte dont le cœur – le cube de maçonnerie que l'on appelle la Kaaba – est surtout le symbole de la présence divine et d'un monothéisme pérenne fondé, selon la tradition, par Abraham. Les musulmans prient donc plus devant un mur que devant des encensoirs, dont la présence n'est d'ailleurs nullement régulière et systématique dans les mosquées, et qui, même s'ils sont présents, ne sont nullement sacrés : pour un musulman, seul le Coran, livre de la parole divine révélé au Prophète Muhammad, est véritablement sacré. «Le mihrab ne revêt pas non plus de sacralité particulière – même si son symbolisme est riche – et il est surtout un marqueur symbolique, qui a reçu, entre le Maghreb et l'Inde musulmane, des interprétations plus ou moins fonctionnelles, religieuses, philosophiques et même mystiques» (Papadopoulo, 1988, p. 56).

Hugo a ainsi christianisé son évocation d'une certaine piété musulmane. On peut, enfin, se demander si la main du Prophète renvoie plutôt au *khamisa*, surnommé «main de Fatma», répandue principalement en Afrique du Nord. Ce motif en forme de main stylisée, porté en collier ou suspendu dans les maisons, est un symbole «magique» censé contrer le mauvais œil. Certains usages de la main elle-même sont également dotés d'une capacité magique :

«Un moyen efficace de se protéger du mauvais œil, en Afrique du nord spécialement, mais aussi dans certaines régions du Proche-Orient, consiste en effet à étendre la main droite, les cinq doigts écartés, vers la personne dont le regard pourrait nuire, et à prononcer une formule dans laquelle entre le mot *khamisa*, par exemple *khamisa fî 'ayni-k* «cinq dans ton œil». Ce geste est réputé renvoyer le mal à sa source». (Van Donzel et al., 2004, p. 1041)

Dans le poème de Hugo, une autre touche de christianisme se trouve dans le passage suivant :

«C'est la plainte,
Presque éteinte,
D'une sainte
Pour un mort»
(Hugo, 1970, pp. 572-574).

L'islam n'ignore nullement les prières aux morts, et l'islam soufi connaît des femmes spirituelles. Cependant, il n'y a pas de canonisation en islam, et l'idée d'une «plainte d'une sainte» renvoie surtout à une forme de mystique émotionnelle, propre à certaines formes de christianisme, ou plutôt à la réinterprétation romantique et littéraire de certaines spiritualités dévotionnelles. En revanche, Hugo est en accord avec les traditions musulmanes qui associent volontiers les djinns à la magie : soit que les djinns soient réputés attaquer les hommes, provoquer des maladies, créer des états de démence en possédant des âmes, et qu'il faut donc se protéger d'eux par des moyens magiques (amulettes, talismans) ou spirituels (rites, prières, dons religieux,

pèlerinages); soit que les djinns soient utilisés dans la magie, et qu'un sorcier, par des rituels impliquant des carrés magiques, des invocations ou la prononciation de noms sacrés, peut soumettre des djinns, les rendre visibles, les contraindre, pour les obliger «à partir (exorcisme, guérisons) ou au contraire à demeurer dans un endroit, à fournir des informations (cas de la divination), à accomplir des prodiges, etc.» (Lory, 2012, p. 163). Un passage du poème nous apparaît plus énigmatique:

«D'étranges syllabes Nous viennent encore; Ainsi, des Arabes Quand sonne le cor Un chant sur la grève Par instants s'élève, Et l'enfant qui rêve Fait des rêves d'or» (Hugo, 1970, pp. 572-574).

La mention des «Arabes» situe le poème dans un monde arabisé, celui du Sud de la Méditerranée, voire du Proche-Orient, sans plus de précision. Ce flou correspond bien à une époque (le 1^{er} quart du XIX^e siècle) où un Occident missionnaire, commerçant et impérialiste étend son influence sur toute la planète, mais où la connaissance de l'Orient est encore en plein développement, et consiste essentiellement, en dépit de quelques travaux orientalistes (des traductions surtout), en récits de voyage. «Hugo ne connaissait d'ailleurs pas les pays musulmans. Il a voyagé, mais en Europe seulement: en France, bien sûr, en Espagne, Allemagne, Suisse, Belgique, Hollande, au Luxembourg» (Renou, 2002, p. 23). Il n'a jamais mis les pieds dans un pays d'islam (Maghreb, Proche-Orient, Turquie), à la différence d'un Chateaubriand (1768-1848), d'un Lamartine (1790-1869), d'un Gérard de

Nerval (1808-1855) ou d'un Théophile Gautier (1811-1872). Il aurait pu connaître les édifices islamiques du sud de l'Espagne, à Cordoue (mosquée) ou Grenade (palais de l'Alhambra), mais il a surtout parcouru le nord du pays (il habita même Madrid enfant), même s'il a pu ressentir et capter comme des échos orientaux dans ses expériences espagnoles. «L'Espagne c'est encore l'Orient» (Hugo, 1964, p. 580) écrit-il dans sa préface à l'édition originale des *Orientales*. On peut lui donner raison, au moins pour certains aspects culturels de l'Andalousie, même si, dans cette même préface, Hugo déploie un orientalisme purement imaginaire: son évocation d'une mosquée est une accumulation hétéroclite de notations architecturales qui semblent mélanger les mosquées et mausolées d'Afrique du Nord, de Syrie, d'Istanbul et de Perse ¹.

Les «étranges syllabes» évoquées par Hugo sont un effet d'exotisme, que l'on peut à loisir interpréter dans le sens d'Edward Saïd et de sa critique de l'orientalisme occidental comme une manifestation de cette distance orientaliste, où «l'étranger (le non-Européen), l'incompréhensible (la langue arabe), est forcément «étrange», au sens ambigu du terme: soit que cette étrangeté renvoie à un exotisme plus ou moins positif, soit qu'il exprime une différence culturelle si forte que l'étranger devient un «barbare», inintelligible, voire inquiétant» (Saïd, 1980, p. 46). «Le cor sonné sur la grève évoque un instrument effectivement répandu en Afrique» (Montagu,

¹ «[...] la mosquée orientale, au dôme de cuivre et d'étain, aux portes peintes, aux parois vernissées, avec son jour d'en haut, ses grêles arcades, ses cassolettes qui fument jour et nuit, ses versets du Koran sur chaque porte, ses sanctuaires éblouissants, et la mosaïque de son pavé et la mosaïque de ses murailles; épanouie au soleil comme une large fleur pleine de parfums.» (Hugo, 1946, p. 579).

2007, p. 103) et aux origines très anciennes – «la Bible mentionne plusieurs types de cors –, même si la musique «arabe» d'Afrique du Nord fait surtout appel à des instruments à cordes» (Kolyada, 2014, p. 65). Quant aux «rêves d'or» de «l'enfant qui rêve», nous n'avons pu trouver de sources ou d'explication de ce passage, qui peut renvoyer sans doute à l'idéal orientaliste d'un Orient doré, rêvé et rêveur, hors du temps : un idéal projectif qui associe, dans une cartographie imaginaire, un monde oriental utopique («sans lieu») et un besoin occidental de s'évader et de rêver à un *ailleurs*. C'est ce que confirme l'analyse imagologique lorsqu'elle postule que «l'image littéraire est la représentation d'une réalité culturelle au travers de laquelle l'individu ou le groupe révèle et traduit son espace social, culturel, idéologique et imaginaire» (Pageaux, 1994, p. 59). L'Orient hugolien se révèle ainsi être le miroir des aspirations romantiques de son auteur.

L'apparence et les sons des djinns

Hugo décrit les djinns comme des créatures volantes, «vampires» et «dragons», dotés de pieds et dans les ailes sont pourvues d'ongles :

«Leur troupeau, lourd et rapide,
Volant dans l'espace vide, Semble un
nuage livide Qui porte un éclair au
flanc» (Hugo, 1970, pp. 572-574).

En quoi cette évocation correspond-elle aux djinns des traditions musulmanes et orientales ? Sur l'apparence de ces créatures invisibles, mais qui apparaissent dans certaines circonstances aux hommes, les opinions sont variées. Comme le note Saâdia Radi : «La littérature concernant les djinns est très vaste mais compliquée et peu claire, ce qui ne me permet pas de donner une

définition exacte de leur nature, pour autant que cela soit possible. Il importerait également de les distinguer de satan (*chaytān*) et des '*afārīt*, ce qui semble encore plus difficile» (Radi, 2013). Néanmoins, il est des points où, de manière évidente, Hugo s'écarte des traditions générales sur les djinns : ceux-ci ne volent pas comme des créatures ailées, même si on associe certains djinns au vent, et leur corps est loin d'être lourds, il est plutôt aérien, subtil, igné.

Le Coran évoque à plusieurs reprises les djinns et une sourate porte même leur nom (sourate 72 : «Al-Jinn»). Ces derniers, selon les traditions, «forment des communautés et vivent dans les airs, les mers et dans les profondeurs de la terre, surtout dans des lieux isolés, reculés et délaissés» (Chabbi, 2003, p. 43). Selon un hadith du Prophète Muhammad, «Dieu créa les djinns en trois catégories ; la première est faite de serpents, de scorpions et de reptiles ; la deuxième ressemble au vent dans l'atmosphère ; la troisième ressemble aux hommes et est susceptible de récompense et de châtiment» (Cité par Fahd, 1971, p. 189). Nous avons donc affaire à des créatures plutôt terrestres. Au Maroc, les djinns se manifestent «sous une forme animale : chats, chiens, chèvres, et on ne se hasarde donc pas à frapper l'un de ces animaux, surtout la nuit» (Radi, 2013). Certes, il y aurait «dans la tradition musulmane au moins seize types de génies (*ghûl*, '*ifrīt*, '*si'lât*, etc.)» (Ballanfat, 2007, p. 360), ce qui laisse pour le moins une marge d'imagination. Il est également des traditions qui parlent de djinns qui volent. Un hadith du Prophète évoque trois sortes de djinns : «l'un a des ailes et vole, les serpents et les chiens en sont une autre, et le troisième vagabonde». Un auteur arabe, Al-Mas'udi (mort en 956), mentionnait des «serpents volants» (ElZein, 2009, p. 146).

Toutefois, à confronter les traditions multiples – souvent hétérogènes – relatives aux djinns, et les créatures nocturnes et volantes poétisées par Hugo, peu d'éléments relient les djinns orientaux et musulmans et les djinns romantiques du poète français. Cette réappropriation illustre parfaitement le principe de l'imagologie selon lequel «toute image procède d'une conscience de soi par rapport à l'Autre, élaborant un discours où la culture source projette ses propres schémas sur la culture cible» (Pageaux, 1994, p. 86). Un point commun, quoique vague, serait le caractère aérien de ces génies: les traditions orientales associent une catégorie de djinns au vent, et de même chez Hugo («poussé par l'aquilon» (Hugo, 1970, pp. 572-574), écrit-il de la troupe de djinns), même si l'écrivain leur donne une forte matérialité: les djinns forment un troupeau lourd, l'ongle de leurs ailes griffe les vitres, bien que quelques métaphores contrebalancent ce poids des djinns, et notamment l'évocation d'un essaim rapide, pareil à un «nuage livide». Dans les traditions musulmanes, et dans le Coran en tous les cas, les djinns sont de nature ignée, c'est-à-dire subtile, aérienne, même s'ils peuvent revêtir des apparences humaines ou animales. Pour le Coran, en effet, l'homme a été créé «d'eau et de terre» (Coran 15 :26), «les djinns de feu» (Coran, 2008, 15 :27), les anges de lumière. Cette immatérialité contraste avec la pesanteur qu'Hugo prête aux djinns: ceux-ci n'ont rien de subtil, ils ont au contraire un impact sur la matière et les choses, nature ou œuvres humaines: ils fracassent les ifs, frappent des coups sur la porte, font chanceler la maison, trembler la porte, frissonner les chênes.

Rythmiquement, visuellement, littérairement, le poème est construit comme un crescendo suivi d'un decrescendo: les quinze strophes ont un

nombre de syllabes croissant puis décroissant (2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2). Ainsi, le groupe de djinns sort graduellement du calme nocturne, passent violemment et bruyamment sur les maisons, puis disparaissent, engloutis à nouveau par le silence de la nuit. Hugo accentue la sensation d'un son exhaussé: dans les ténèbres de la nuit, les sons ont une importance et une densité amplifiées, car la privation de la vue rend l'ouïe plus aigüe et attentive. Les images sonores convoquées par Hugo s'accumulent, s'amplifient, font écho les unes aux autres. Ce sont d'abord, dans l'haleine de la nuit, des sons de grelot et d'un pied qui danse, puis:

«La rumeur approche L'écho la
redit. C'est comme la cloche D'un
couvent maudit; Comme un bruit de
foule, Qui tonne et qui roule, Et
tantôt s'écroule, Et tantôt grandit
[...]

Des Djinns !... Quel bruit ils font !
[...]

Quel bruit dehors ! [...]

Ils sont passés!» (Hugo, 1970,
pp. 572-574).

«Quel bruit ils font!», «Quel bruit dehors!»: le passage des djinns est comme un flot infernal, puis une exclamation de soulagement («Ils sont passés!») signale des sons qui peu à peu s'éloignent, se raréfient, s'éteignent dans l'espace:

«De leurs ailes lointaines
Le battement décroît,
Si confus dans les plaines,
Si faible, que l'on croit
Oùir la sauterelle
Crier d'une voix grêle,

Ou pétiller la grêle
 Sur le plomb d'un vieux toit» (Hugo,
 1970, pp. 572-574).

Cette mise en scène musicale, où l'on admire la richesse phonétique des vers et leur puissance évocatoire: des syllabes étouffées et murmurées du début, à la palette des sons, sourds et stridents, plaintifs et bruyants, qui marquent le passage des djinns au-dessus des maisons. Mais les djinns des traditions musulmans émettent-ils des sons ou autant de bruits? À vrai dire, nous avons trouvé peu d'informations sur le bruit que font ou feraient les djinns dans les traditions musulmanes. Il est un passage du poème de Hugo que l'on peut corréler avec certaines données du folklore des djinns: «tourbillonne en sifflant» (Hugo, 1970, pp. 572-574). Le poète français s'est certainement inspiré d'un poème arabe («Traversée du désert pendant la nuit») traduit par Ernest Fouinet: «Je me plonge dans les anfractuosités des précipices, dans des solitudes où sifflent les djinns et les ghouls» (Larcher, 2014, p. 115). Le sifflement peut renvoyer au serpent, car si les djinns revêtent parfois forme humaine, selon les croyances, ils «restent particulièrement marqués par leurs plus grandes affinités avec les animaux, notamment les reptiles sous les formes desquels ils se manifestent le plus souvent» (Cité par Fahd, 1971, p. 194). Le sifflement pourrait renvoyer à cette nature volontiers ophidienne des djinns. Quant au vent, on a vu plus haut qu'il s'agit également de l'une des grandes manifestations possibles des djinns, et dans ce cas des expressions comme «tourbillonne», dans une moindre mesure «aquilon» et «nuage», pourrait renvoyer à la nature aérienne des djinns. Enfin, le feu dont – dit le Coran – les djinns sont créés,

et par contraste avec les anges faits de lumière, n'est pas absent du poème de Hugo, même si «leur souffle d'étincelles» et «leur vol de feu» semblent plus évoquer les dragons, auxquels le poète compare les djinns, que la nature ignée des djinns.

Sur les djinns, hormis les sources textuelles, nous pouvons également jeter un coup d'œil sur l'iconographie. Les peintures sur livre, en particulier «les illustrations d'ouvrages consacrés à la cosmologie ou aux sciences occultes, ont à maintes reprises illustré des djinns et des démons» (Bernus, 2001, p. 156). On y trouvera plusieurs représentations de djinns, ou de génies, notamment dans des scènes représentant le roi Salomon qui, selon le Coran (2008, 34 :12-13) commandait aux djinns. Des peintures les représentent sous des formes diversement monstrueuses, parfois groupés (fig. 1), mais nous n'en avons trouvé aucun qui aient été affublés d'ailes. On ne trouve que de rares démons ailés, toujours isolés, parmi lesquels on citera Maymun, dépeint notamment dans un manuscrit conservé à la Bodleian Library (fig. 2), mais qui n'est pas classifié comme un djinn. Plusieurs illustrations du *Livre des rois* de Ferdowsi, une épopée iranienne du début du XI^e siècle, représentent «des «divs», créatures plus ou moins monstrueuses, cornues et au corps couvert de taches, dépourvues d'ailes, et que dans les traditions iraniennes on assimile parfois et partiellement aux djinns» (Canby, 2014, p. 70). Un recueil de peintures du XIV^e siècle, conservé au palais du Topkapi à Istanbul, dépeint des démons «aux corps noirs, mais non-aillés, et cette manière de représentation tient surtout à l'esthétique particulière et unique de ces œuvres» (Roxburg, 2005, p. 148).



Fig 1



Fig 2

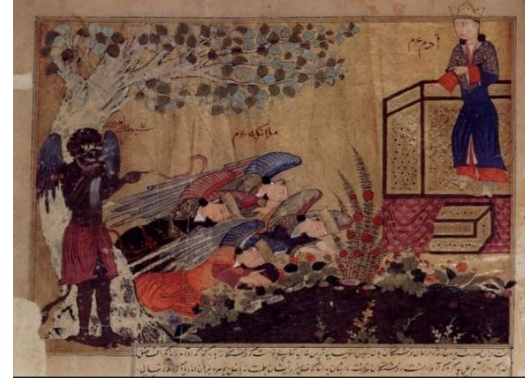


Fig 3

Fig 1. Illustration du Livre de Salomon (*Suleymannama*) de Firdausi de Bursa. Peinture ottomane, entre 1480 et 1510. Chester Beatty Library, Dublin.

Source: Wikimedia.

Fig 2. Maymun, le roi démon du samedi. Page d'un manuscrit du *Kitâab al-bulhân* ou «Livre des Merveilles» (MS. Bodl. Or. 133), 1330-1450. Bodelian Library, Oxford.

Source: Wikimedia.

Fig 3. Adam et les anges observés par Iblis. Page d'un manuscrit des *Chroniques* d'al-Tabari, Herat, 1413-16. Palais du Topkapı, Istanbul.

Source: Wikimedia.

Seule une créature est représentée avec un corps noir et pourvu d'ailes: Iblis, c'est-à-dire Satan, un ange ou un djinn (les traditions sont peu claires à ce sujet) qui, après avoir refusé – comme Dieu le lui ordonnait – de se prosterner devant l'homme (Coran, 2008, 15 :28-43), fut maudit et prit le nom d'al-Shaytân, le Démon (Coran, 2008, 2 :34-36). Par sa malédiction, Iblis perdit sa lumière, et c'est ainsi que les peintres l'ont représenté le corps noirci (fig. 3). On peut se demander à ce point si Hugo ne se serait pas inspiré d'Iblis, en sorte que sa cohorte de djinns infernaux serait, moins un groupe de djinns volants – dont ne parlent pas, à notre connaissance, les sources musulmanes – qu'une troupe de créatures sataniques, noires et ailées. Il est certes des théologiens qui considèrent «les djinns comme étant les enfants d'Iblis» (Omidssalar, 2001, p. 418). Toutefois, si l'on peut faire l'hypothèse d'un Iblis comme

«démultiplié» pour former une troupe bruyante de djinns maléfiques, l'évocation hugolienne d'une cohorte nocturne a plus vraisemblablement emprunté son inspiration à un thème spécifiquement occidental, plongeant ses racines dans l'imaginaire médiéval, et qui correspondait au goût d'un romantisme friand d'un Moyen Âge fantastique, aux contrastes forts, occasionnellement horifique. Les illustrations que le peintre Louis Boulanger (1806-1867) réalisa pour les *Orientales* s'enracine pour une large part dans ce goût: «avec son vol de cinq démons», la vignette «Les Djinns» «rappelle les génies ailés de Goya dans leur passage maléfique à travers tant de pages des *Caprices*». (Lipschutz, 1975, p. 15). En définitive, la fabrique de cet Orient fantasmagorique confirme l'analyse de Pageaux: «l'espace exotique ou oriental fonctionne comme un miroir déformant, un réceptacle des

mythes et des fantasmes de la culture qui l'imagine » (Pageaux, 1994, p. 85).

«Les Djinns» et la *mesnie Hellequin*

Dans le recueil de hadith ou paroles du Prophète Muhammad d'al-Bokhari (810-870), on peut lire cette tradition:

«Djâbir-ben-'Abdallah a rapporté comme *remontant* au Prophète: «Couvrez les vases, l'ouverture des outres, fermez les portes, et faites rentrer vos enfants quand vient la nuit: car les Djinns se répandent alors partout pour ravir; éteignez les lampes au moment d'aller dormir, car il se pourrait parfois que la petite malfaisante [la souris] vînt en tirer la mèche et brûler les maîtres du logis» (El-Bokhâri, 1906, p. 456).

O. Houdas et W. Marçais, à qui l'on doit la traduction de ce hadith, ajoutent en note que: «dans une autre variante et avec une autre chaîne de transmission (*isnâd*), on peut lire «car le diable» à la place de «car les Djinns»» (El-Bokhâri, 1906, p. 456). Hugo a-t-il pu connaître cette tradition, par une voie ou une autre (lecture, communication orale)? Nous n'en savons rien, mais l'évocation des djinns qui se répandent la nuit et dont il faut se protéger en fermant les portes et en mettant les enfants à l'abri, rejoint volontiers le climat nocturne, angoissant, menaçant, que construit Hugo dans son poème. Du reste, la variante du hadith qui remplace les djinns par les diables soulève une autre problématique, plutôt obscure dans les textes traditionnels, et beaucoup discutée par les études modernes: l'association ou même l'assimilation des djinns, ou de certains djinns,

avec les démons et avec le diable. En certains cas, les djinns, par leur malfaisance (ils sont supposés provoquer maladies, accidents, démence), sont effectivement confondus avec des forces démoniaques et sataniques, bien qu'il existe également des djinns croyants et qui font le bien, et des djinns au comportement pour ainsi dire indifférent ou neutre.

Pour autant, on l'a dit, l'essaim tonitruant de djinns de Hugo correspond assez peu aux descriptions traditionnelles des djinns, et évoquerait bien plus une tradition occidentale. Dans son édition des *Orientales*, Élisabeth Barineau note justement que:

«Par leur mouvement frénétique, qui fait penser à la Ronde du Sabbat, par leur identification avec les vampires, chers aux premiers Romantiques, par le bruit de chaînes qui les accompagne comme il accompagne les revenants nocturnes dans les romans noirs, les djinns de Hugo révèlent plus de parenté avec le surnaturel nordique qu'avec la mythologie orientale [...]» (Barineau, 1954, p. 83).

Ce glissement de l'Orient vers le folklore nordique et médiéval illustre un mécanisme central de l'imagologie comparatiste, où «l'image littéraire de l'Étranger n'est pas une simple reproduction de la réalité, mais une construction où la culture regardante investit et projette ses propres modèles culturels, angoisses et mythes» (Pageaux, 1994, p. 93). En effet, on songe inmanquablement à des récits et motifs médiévaux, diversement liés à la peur de la nuit, aux croyances funéraires, à la sorcellerie, au danger du diable:

«Certaines nuits voient le passage de cohortes nocturnes de toutes sortes, de vivants, celles menées par Diane et Hérodiade, Satia et Abonde par exemple, qui se composent de prétendues sorcières dont le double quitte le corps endormi, et de défunts, de revenants appartenant à la catégorie des damnés ou des morts ne trouvant pas le repos (*mesnie Hellequin*, Oskoreia, Asgardreia). Cheminent ou chevauchent enfin dans l'obscurité des démons, ou le diable, ou leurs suppôts» (Lecouteux, 1997, p. 17).

De fait, à notre sens, c'est la *mesnie Hellequin* qui ressemble le plus à la cohorte de djinns décrite par Hugo:

«Si l'on s'en tient à la définition de Walter von Wartburg, la *mesnie Hellequin* est «un cortège de fantômes malfaisants qui vole en l'air la nuit». Pour préciser un peu les choses, il s'agit de la manifestation nocturne des gens (*mesnie*) de Hellequin, c'est-à-dire d'une troupe aérienne et terrifiante de revenants conduite par un géant nommé Hellequin (ou portant un nom approchant)» (Walter, 1997, p. 33).

Si l'on met de côté le géant Hellequin, les djinns de Victor Hugo, évocation d'une troupe nocturne terrifiante et aux couleurs d'enfer, correspondent bien plus à la *mesnie Hellequin*, qui avait «introduit dans l'imaginaire médiéval et occidental des revenants plaintifs, criards et déchaînés», «l'image d'un au-delà tumultueux

et agressif» (LeGoff, 2008, p. 186), qu'aux djinns, dont les influences et les apparitions sont souvent individuelles et non-collectives, discrètes, exceptionnelles, subtiles. Au long de ses métaphores, Hugo parle lui-même de «hideuse armée», renvoyant (consciemment?) à cette mythologie des armées nocturnes, qui disparut peu à peu de l'imaginaire occidental au cours du XVI^e siècle. Le champ lexical du poème de Hugo renvoie d'ailleurs à plusieurs reprises à un contexte funèbre et à une eschatologie terrible: il est question d'un «asile de mort», d'une âme poursuivie par une flamme (sans doute une référence aux flammes de l'enfer¹), de «voix sépulcrale», de «cris de l'enfer», de «Djinns funèbres, / Fils du trépas». La mention d'une prière au Prophète pour sortir sain et sauf du passage des djinns, renvoie également à un contexte de confrontation avec la mort, de jugement dernier et de sauvetage posthume de l'âme. Enfin, l'extrait de la *Divine Comédie* de Dante que Hugo a placé en exergue au début de son poème (*Enfer*, V, 46-49), et qui évoque une file d'ombres, poussant des cris, emportées par le vent, dénote également un contexte eschatologique, en l'occurrence infernal et posthume. Tous ces thèmes se rapprochent bien plus des motifs de la *mesnie Hellequin* ou des cohortes de démons de l'Occident que des traditions musulmanes. Autrement dit, «Les Djinns» de Hugo serait la rencontre fructueuse entre un thème oriental et une tradition médiévale redite dans le prisme d'un romantisme noir et d'un orientalisme romantique: une *mesnie Hellequin* de djinns, célébrant la transfiguration géniale d'une alchimie poétique entre deux imaginaires,

¹ Dante évoque à plusieurs reprises le supplice de flammes enveloppant les damnés comme un vêtement (*Enfer*, XIV, 97-105; XXVI, 29-78; *passim*).

oriental et occidental. Cette démarche confirme que l'approche littéraire de l'altérité fonctionne souvent comme un dialogue endogène, puisque «l'orientalisme se manifeste moins comme une quête d'objectivité que comme la réappropriation d'un Ailleurs remodelé selon les besoins poétiques de l'imaginaire récepteur» (Pageaux, 1994, p. 75).

Hugo, poète oriental?

Les djinns demeurent des créatures mystérieuses, et même si elles sont objet de foi, elles sont également un miroir où l'homme aime projeter ses peurs, ses espoirs, ses désirs. Il y a, dans cette marge d'incertitude, une faille pour s'engouffrer dans l'imaginaire. En un sens, le poème de Hugo a, par son génie, par-delà les réductionnismes d'un orientalisme daté, parfaitement exploité ce pouvoir spéculaire de l'invisible. Ses djinns, par leur seul nom, nous transportent dans un autre monde, même si le lecteur européen ne perd pas complètement pied et se voit ancré, au gré des images et par le style même, dans son terroir symbolique et imaginaire occidental. La pérennité du poème tient à cet art de créer un monde à la fois inconnu et reconnaissable, dont la puissance d'attraction tient à un équilibre entre abstraction et vitalité concrète des métaphores, entre stylisation et incarnation, entre exotisme et familiarité, culture européenne et orientalisme: «l'image de l'Autre se construit toujours dans une dialectique subtile entre le familier et l'étrange, où l'exotisme sert de révélateur à l'identité de l'écrivain tout en ouvrant un espace de rêverie» (Pageaux, 1994, p. 109). Si l'on s'est efforcé de dégager ce qui, dans le poème de Hugo, relève surtout d'un romantisme aux

«couleurs orientales»¹, on peut discerner également chez lui, et sur un plan plus subtil et plus subjectif, des parentés, des analogies, des échos avec certains aspects saillants ou perceptibles des cultures orientales. C'est là un terrain d'analyse délicat, mais au risque de quelques extrapolations, nous ne résisterons pas à la tentation de proposer ces réflexions finales, qui en un sens mettront en évidence d'autres aspects de ce chef-d'œuvre poétique et qui suggère un Hugo, non orientaliste, mais oriental à sa manière. Comme affirme Pageaux: «l'écrivain dépasse parfois le simple stade de l'emprunt exotique ou du pittoresque pour intégrer l'altérité comme un principe structurant et visionnaire de sa propre poétique» (Pageaux, 1994, p. 88).

D'abord, il y a dans la narrativité du poème, son dramatisme, ses images fortes, sa tension quasi eschatologique, sa division en trois actes, une manière spécifiquement occidentale, moderne, romantique, de raconter, de dire. Toutefois, l'élan du poème, divisé en trois moments organiquement liés – silence de mort du début, apparition progressive des djinns jusqu'à un paroxysme, disparition graduelle des créatures – est quelque sorte magnifié, apaisé, régulé par la symétrie du poème, où la grandeur croissante des vers aboutit au point culminant du déchaînement des djinns, et où les vers de longueur décroissante épousent leur éloignement dans la nuit. Cette construction du poème évoque la symétrie si caractéristique des arts islamiques, et qui génère une esthétique, nullement privée de rythmes ou de dynamiques, mais à l'allure contemplative, apaisante, car les contrastes et les opposés sont régis et résolus par des mises en miroir. La visualité du poème de

¹ Selon l'expression que le poète lui-même a utilisé dans sa préface originale aux *Orientales* (Hugo, 1964, p. 580).

Hugo est comme un miroir structurant du monde: les choses vont et viennent, apparaissent et disparaissent, à l'intérieur d'un ordre cosmique qui les régule et les encadre.

Ensuite, et par là même, il y a dans l'apparition et la disparition des djinns un certain sens de l'évanescence des choses, propre là aussi à une certaine mentalité musulmane, pour laquelle tout passe, car tout périt, excepté la Face de Dieu ([Coran, 2008, 28 :88](#)). Aussi fracassant et menaçant que soit le passage des djinns, ceux-ci sont finalement engloutis dans l'espace, le silence et la nuit, à l'image des événements humains les plus terribles et catastrophiques, qui ne peuvent pourtant rompre la paix et la force d'une Divinité qui réintègrera toutes choses à la fin des temps. Il se dégage, du poème de Hugo, comme le sentiment d'une puissance d'équilibre et de paix, que rien – pas même les monstres les plus déchaînés – ne saurait altérer et briser, car Dieu, vers lequel reviendront toutes les créatures, est l'espace éternel qui transfigure toutes les dissonances et les violences.

Enfin, il y a dans l'art même du poème comme un écho aux théories de certains savants musulmans et poètes orientaux sur le caractère magique de la poésie. Au XIV^e siècle, Ibn Khaldun évoquait trois degrés de la magie: l'influence psychique, les talismans, et une technique opérant sur l'imagination des individus et capable de déverser sur elle «différentes sortes de fantasmes, d'images et de formes» ([Cheddadi, 2002, p. 973](#)). Dans le monde persan surtout, on attribuait volontiers un pouvoir quasi magique à la poésie, à savoir «la capacité de donner vie à des récits et des figures, de nourrir l'imagination, convertir des sentiments, changer des états d'être, inspirer, enchanter ou enivrer» ([Bürgel, 1988, p. 53](#)). Le

poète, d'autre part, était volontiers conçu comme recevant une inspiration spirituelle. Nezâmi, au XII^e siècle, écrivait de la poésie qu'elle est le «voile du mystère», «une ombre du voile prophétique»: les poètes sont «les rossignols du ciel», et lorsqu'ils «sont bouleversés par le feu de la pensée, ils sont de la famille des anges» ([Nezami de Gandjeh, 1987, p. 46](#)). Le poète persan, auteur de romans versifiés parmi les plus profonds et complexes de la littérature classique persane, ajoutait:

«Devant et derrière, l'ordre face au Sublime [divin]:

Derrière les poètes, devant les prophètes.

Ces deux visions sont les intimes d'un même Ami,

Ces deux sont le noyau, les autres la coque.

Toute datte venant de cette nappe n'est pas la parole,

C'est une partie de l'âme

Taillée par le bec d'argile,

Une pensée broyée par la dent du cœur» ([Cité par Ringgenberg, 2015, p. 38](#)).

Pour Hugo également, bien que sur un mode romantique, le poète reçoit l'inspiration de Dieu: «l'inspiration fait du poète une surface de réverbération de la lumière divine» ([Millet, 2002, p. 81](#)). Dans le poème de Hugo, qui crée de toutes pièces des créatures fantastiques, les fait surgir des mots comme du silence de la nuit, leur donne vie dans l'imagination des lecteurs par l'effet combiné des images, de sons et de la visualité même des vers, tout ceci relève d'une forme de «magie» de la poésie, telle que l'entendaient des poètes persans comme

Nezâmi, Attâr (1145/46-1221), Rumi (1207-1273) ou Hâfez (vers 1315-1390): une poésie qui, par sa vitalité et la vie qu'elle insuffle, par sa gouvernance de l'imaginaire, par les royaumes de ses significations, est à la fois magie, source de vie, initiation, mystère. C'est en cela que Hugo, par-delà les effets orientalisants – parfois superficiels – de son poème, est plus oriental qu'orientaliste, en se rattachant moins à l'Europe romantique qu'à un Orient croyant à la force de présentification visionnaire et mystérieuse de la création poétique. Dans cette ultime transfiguration, l'œuvre accomplit pleinement sa destinée transculturelle, confirmant que «l'image comparatiste, dans son expression la plus achevée, cesse d'être un simple transfert pour devenir un véritable espace de rencontre interculturelle et de communion mythique» (Pageaux, 1994, p. 101).

Conclusion

Cette étude s'est proposé d'analyser «Les Djinns» de Victor Hugo en se demandant dans quelle mesure la description poétique qu'il propose correspond aux descriptions traditionnelles — savantes ou populaires — des djinns. L'objectif était d'évaluer le degré de fidélité de cette figuration aux traditions orientales, tout en mettant en lumière les écarts, les déplacements et les recompositions opérés par l'imaginaire romantique et médiéval européen. L'analyse a montré que, malgré l'inscription évidente du poème dans l'horizon des *Orientales*, (Hugo, 1970) la figure hugolienne des djinns ne correspond pas strictement aux descriptions traditionnelles issues de la culture islamique. Leur corporéité appuyée, leur violence sonore, leur irruption massive et leur caractère infernal les

rapprochent davantage d'un imaginaire occidental de la horde nocturne, en particulier de la *mesnie Hellequin*, que des djinns tels qu'ils apparaissent dans les sources orientales. En ce sens, Hugo ne restitue pas un Orient référentiel; il produit un Orient poétique, reconstruit par les médiations de son temps, par l'esthétique romantique et par des survivances médiévales. Toutefois, cette distance par rapport à l'exactitude descriptive n'épuise pas la question: l'étude a également mis en évidence une affinité plus profonde entre la poétique hugolienne et certaines conceptions orientales du langage poétique, envisagé comme puissance d'évocation, de présence et presque de magie.

Nous pouvons donc répondre à la problématique en affirmant que «Les Djinns» ne constitue pas une simple transposition des croyances orientales, mais bien une création hybride, où la matière orientale est retravaillée par l'imagination romantique occidentale. L'hypothèse de départ se trouve ainsi confirmée: Hugo est moins «oriental» par fidélité documentaire que par une proximité plus essentielle avec une certaine idée orientale de la poésie comme force agissante. Autrement dit, son poème relève certes de l'orientalisme par ses motifs et son décor, mais il touche aussi à l'Orient par une communauté plus intime de sensibilité poétique. Cette recherche offre une lecture nuancée de l'engagement de Hugo avec l'Orient, dépassant le cadre de l'orientalisme pour explorer une synthèse imagologique complexe. En s'appuyant sur la méthode de l'imagologie littéraire développée par Daniel-Henri Pageaux dans *Littérature générale et comparée* (1994) elle envisage les représentations non comme de simples reflets mais comme des constructions textuelles et imaginaires où s'articulent perception, culture et

imaginaire collectif. Cette approche a permis de comprendre comment Hugo forge dans «Les Djinns» une figure de l'Orient non référentielle mais poétique, révélant ainsi la dynamique créatrice des transferts culturels. Elle comble une lacune en croisant l'analyse de l'orientalisme, l'influence du romantisme médiéval et l'étude ciblée du poème, proposant une perspective novatrice sur le dialogue interculturel dans la poésie du XIX^e siècle.

Cette interprétation comporte néanmoins certaines limites. D'une part, les traditions relatives aux djinns sont elles-mêmes multiples, mouvantes et parfois contradictoires selon les aires culturelles et les corpus. D'autre part, le rapprochement entre la poétique hugolienne et certaines conceptions orientales de la parole poétique relève d'une lecture comparative et herméneutique, qui demande à être prolongée par des investigations plus larges sur les médiations textuelles, esthétiques et intellectuelles disponibles à Hugo. Il serait dès lors fécond de poursuivre cette réflexion en étudiant, dans l'ensemble des *Orientales* (Hugo, 1970) ou plus largement dans la poésie romantique européenne, la manière dont des motifs orientaux sont reconfigurés au contact d'imaginaires locaux, médiévaux ou chrétiens. Une telle perspective permettrait de mieux comprendre non seulement les mécanismes de réécriture de l'Orient au XIX^e siècle, mais aussi les formes de dialogue, de déplacement et de recreation poétique qui se jouent entre les cultures.

Bibliographie

AgaOglu, M. (1945). À propos d'un type de brûle-parfum islamique. *The Art Bulletin*, 27, 28-45. <http://doi.org/10.2307/3046978> [En Anglais]

- Ballanfât, P. (2007). *Génies: Dictionnaire du Coran*. Robert Laffont.
- Barineau, E. (Ed.) (1954). *Les Orientales* (t. II). Librairie Marcel Didier.
- Bernus, M. (2001). *L'étrange et le merveilleux en terres d'Islam*. Réunion des musées nationaux.
- Bürgel, J. C. (1988). *La plume du Simurgh: la «magie licite» des arts dans l'islam médiéval*. New York University Press. [En Anglais]
- Canby, S. (2014). *Le Shahnama de Shah Tahmasb: le Livre des Rois persan*. The Metropolitan Museum of Art. [en anglais]
- Chabbi, J. (2003). *Djinn*. In J. D. McAuliffe (Ed.), *Encyclopédie du Coran* (t. III). Brill. [En Anglais]
- Cheddadi, A. (2002). *Le Livre des exemples: Autobiographie, Muqaddima*. (t. VI). Gallimard.
- Coran, (M.A.S. Abdel Haleem, Trad.). Oxford University Press.
- El-Bokhâri (1906). *Les traditions islamiques* (O. Houdas, et W. Marçais, Trad.). (t. II). Imprimerie Nationale.
- ElZein, A. (2009). *L'islam, les Arabes et le monde intelligent des djinns*. Syracuse University Press. [En Anglais]
- Fahd, T. (1971). *Anges, démons et djinns en Islam*. Seuil.
- Grant, R. (1979). Séquence et thème dans Les Orientales de Victor Hugo. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*. 94(5), 894-908. <https://doi.org/10.2307/461972> [En Anglais]
- Hugo, V. (1964). *Œuvres poétiques, Avant l'exil: 1802-1851*. (t. I, P. Albouy, Éd.).

- Bibliothèque de la Pléiade, Édition de Pierre Albouy, Gallimard.
- Hugo, V. (1970). *Les Orientales, Œuvres complètes*. (t. III). Le Club Français du Livre. (la version originale publiée en 1892).
- Javari, M.-H. et NejadMohammad, V. (2010). L'Image de l'Orient dans l'Œuvre de Victor Hugo. *Recherches en langue et littérature comparée*, 1(1). <https://iranjournals.nlai.ir/handle/123456789/659749> [En Persan]
- Jokar, A. (2014). *L'Orientalisme dans Les Orientales et La Légende des Siècles de Victor Hugo* [Mémoire de master, Université islamique Azad, branche centrale de Téhéran]. https://elmnet.ir/doc/10922992-91891?elm_num=21
- Kamel, A. (1989). Quelques notes sur l'Orient dans l'œuvre poétique de Victor Hugo. In J.-C. Vatin (Éd.), *La fuite en Égypte*. CEDEJ - Égypte/Soudan. <https://doi.org/10.4000/books.cedej.240>
- Kolyada, Y. (2014). *Compendium des instruments de musique et de la terminologie instrumentale dans la Bible*. Routledge. [En Anglais]
- Larcher, P. (2014). Autour des *Orientales*: Victor Hugo, Ernest Fouinet et la poésie arabe archaïque. *Bulletin d'études orientales*, 99-123. <https://doi.org/10.4000/beo.1304>
- Laurent, F. (2001). *Les Orientales: poétique de l'altérité*. Maisonneuve et Larose. <http://groupugo.div.jussieu.fr/groupugo/92-02-15laurent.htm>
- Lecouteux, C. (1997). *Chasse sauvage/armée furieuse: Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*. Champion.
- LeGoff, J. (2008). *Héros et merveilles du Moyen Âge*. Seuil.
- Lipschutz, I. (1975). Victor Hugo, Louis Boulanger, Francisco de Goya: amitiés, affinités, influences. *Nineteenth-Century French Studies*, 4(1/2), 8-23. <https://www.jstor.org/stable/i23535715>.
- Lory, P. (2012). Pensées magiques en islam. *Cliniques méditerranéennes*, 85, 163-174. <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2012-1-page-163.htm>.
- Millet, C. (2002). *L'inspiration poétique des Nouvelles odes aux Orientales de Victor Hugo: Autour des Orientales*. Lettres Modernes Minard.
- Montagu, J. (2007). *Origines et développement des instruments de musique*. Scarecrow Press. [En Anglais]
- Nezami de Gandjeh (1987). *Le trésor des secrets de Nezamî de Gandjeh*. (Dj, Mortazavi, Trad.). Desclée de Brouwer.
- Omidshah, M. (2001). *Génie: êtres surnaturels de la tradition islamique et croyances folkloriques dans la tradition persane*. Columbia University. [En Anglais]
- Pageaux, D. H. (1994). *Littérature Générale et Comparée*. Armand Colin.
- Pageaux, D. H. et Peltre C. (2017). *Orientalisme, art et littérature*. Universalis.fr. <https://www.universalis.fr/encyclopedia/orientalisme-art-et-litterature>.
- Poulet, R. (2006). *Victor Hugo et la Renaissance orientale*. La Revue des Ressources, <https://www.larevuedesressources.org/Victor-Hugo-et-la-Renaissance-orientale.html>.

- Papadopoulo, A. (1988). *Le Mihrāb dans l'Architecture et la Religion Musulmanes*. Brill.
- Radi, S. (2013). Chapitre II. Les djinns. In *Surnaturel et société*. Centre Jacques-Berque. <https://doi.org/10.4000/books.cjb.482>.
- Ravéreau, A. (1989). *La Casbah d'Alger, et le site créa la ville*. Sindbad.
- Renou, K. (2002). *Victor Hugo en voyage*. Payot.
- Rey, A. et Rey-Debove, J. (Dir.). (2019). *Le Petit Robert de la langue française : dictionnaire alphabétique et analogique* (Nouvelle éd. millésime 2020). Le Robert.
- Ringgenberg, P. (2015). *De poésie et de Perse* (Avec des photographies de Georges A. Bertrand, traduction des poèmes persans par Andia Abai). éditions Créations.
- Roxburgh, D. (2005). *Turcs: un voyage de mille ans*. Royal Academy of Arts. [En Anglais]
- Said, E. (1980). *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (C. Malamoud, Trad.). Seuil.
- Sijelmassi, M., Khatibi, A. et El-Moujahid, E. (1996). *Civilisation marocaine. Arts et cultures*. Actes Sud/Sindbad.
- Van Donzel, E., Lewis, B. et Pellat, Ch. (2004). *Encyclopédie de l'Islam (Nouvelle édition)*. (t. IV). Brill Academic Pub.
- Walter, P. (1997). *Hellequin, Hannequin et le mannequin*. Champion.

