

# Les Contemplations de **Victor Hugo**



## ADRESSES ▼

### Amphithéâtre Guizot

UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE, entrée par le 17 rue de la Sorbonne  
(traverser la cour, 2<sup>e</sup> amphithéâtre sur la droite)

### Amphi A

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3, site de Censier,  
13 rue Santeuil, bâtiment A (au fond de la cour, après la grille d'entrée)

**ORGANISATION ►** Le CELLF de l'Université Paris-Sorbonne/CNRS,  
le CRP19 de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3  
et le « Groupe Hugo » (CÉRILAC) de l'Université Paris Diderot.

## CONTACT ►

**[bibli19@univ-paris-diderot.fr](mailto:bibli19@univ-paris-diderot.fr)**

Les actes du colloque seront publiés sur le site du « Groupe Hugo » (CÉRILAC)  
**[www.groupugo.univ-paris-diderot.fr](http://www.groupugo.univ-paris-diderot.fr)**



Taches - Voilures • Fusain, barbe de plume, encre brune et lavis sur papier vergé crème (130 x 140 mm)  
Victor Hugo (1802-1885), dessinateur, vers 1862 © Bibliothèque nationale de France

## 4-5 novembre 2016

Vendredi 4 novembre ▼  
UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE  
**Amphi Guizot. 16h**

Samedi 5 novembre ▼  
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE  
**Amphi A. 9h**

# Les Contemplations

## de Victor Hugo

# programme

VENDREDI 4 NOVEMBRE • UNIVERSITÉ PARIS SORBONNE • **Amphi Guizot**  
16h ▶ 19h

**16h OUVERTURE**

Séquence 1 • Présidence **Jean-Marc Hovasse**

**16h15 Florence Naugrette** (Université Paris Sorbonne) : « Album »

**16h45 Jean-Michel Maulpoix** (Université Sorbonne Nouvelle) :  
« Remarques sur le lyrisme »

**17h15 DÉBAT & PAUSE**

Séquence 2 • Présidence **Jean-Michel Maulpoix**

**17h30 Jean-Marc Hovasse** (CNRS/ITEM) : « Quelques remarques  
sur les notations de lieu à la fin des poèmes »

**18h Ludmilla Charles-Wurtz** (Université François Rabelais) :  
« Construction en miroir »

**18h15 DÉBAT**

SAMEDI 5 NOVEMBRE • UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE • **Amphi A**  
9h ▶ 17h

**9h OUVERTURE**

Séquence 1 • Présidence **Henri Scepi**

**9h15 Benoît de Cornulier** (Université de Nantes) :  
« Cadrage rythmique du sens. Quelques exemples »

**9h45 Guillaume Peynet** (ENS Ulm/Université du Maine) : « Le rire des métaphores »

**10h15 Yvon Le Scanff** (Université Sorbonne Nouvelle) : « Comment infinir ? le sublime »

**10h45 DÉBAT ET PAUSE**

Séquence 2 • Présidence **Claude Millet**

**11h Judith Wulf** (Université Rennes II) : « L'espace public »

**11h30 Guillaume Cuchet** (Université Paris Est-Créteil) : « Des muses, des esprits et  
des morts. Victor Hugo et la mode spirite européenne au milieu du XIXe siècle »

**12h Esther Pinon** (Université de Bretagne-Sud) : « Le Doute »

**12h30 DÉBAT & PAUSE DÉJEUNER**

Séquence 3 • Présidence **Florence Naugrette**

**14h30 Henri Scepi** (Université Sorbonne Nouvelle) : « Poésie et pensée »

**15h Aurélie Foglia** (Université Sorbonne Nouvelle) : « Harmonies polémiques »

**15h30 Claude Millet** (Université Paris-Diderot) : « Séries mélodiques »

**16h DÉBAT**

## L'album

Et si on lisait *Les Contemplations* comme un album ? Dans un recueil d'hommages à Guy Rosa, telle était l'intuition finale d'une étude du poème « Mes deux filles » qu'on proposait, il y a quelques années, de lire comme l'*ekphrasis* d'une photographie imaginaire<sup>1</sup>. C'est cette intuition qu'on pourrait aujourd'hui mettre à l'épreuve. Il s'agirait d'ajouter une comparaison de plus à celles de la pyramide, de la cathédrale et du tombeau qu'on lui a déjà appliquées, avec excès parfois. Il faut en effet manier avec prudence les métaphores du recueil poétique comme monument. Considérer *Les Contemplations* « comme » une pyramide, « comme » une cathédrale, « comme » un tombeau, n'est pertinent que si l'on s'en tient aux vertus heuristiques de la métaphore (en quoi fait-elle mieux comprendre ce qu'on lit ?), mais devient réducteur dès lors qu'on tente de forcer la ressemblance jusqu'à l'homothétie. De même, comparer le recueil à un album n'est pertinent qu'en deçà de certaines limites à ne pas franchir. Ainsi, autant le reconnaître d'emblée, cette image est peu adaptée au livre VI, auquel les trois autres métaphores (la pyramide, la cathédrale et le tombeau) conviennent bien mieux. Mais au moins dans les cinq premiers livres, puis de nouveau dans l'envoi « À celle qui est restée en France », non seulement l'image de l'album éclaire la facture de certains poèmes, mais aussi elle rend compte d'un certain régime de lecture du recueil. C'est en tout cas ce qu'on voudrait montrer. Le réglage des dédicaces, des choses vues peintes puis commentées, la façon dont Hugo convoque les images des morts, dont il construit, conserve et évoque les souvenirs, la tension entre d'un côté l'offrande du livre à une unique destinataire et de l'autre son exposition à tous vents, tout cela, me semble-t-il, relève du dispositif de l'album, ou de sa pragmatique : entendons par là la façon dont on le compose, dont on l'offre, dont on y contribue, dont on le reçoit, dont on le contemple soi-même et dont on le donne à contempler aux autres.

Dans un premier temps, je montrerai que la fabrication du recueil des *Contemplations* se ressent d'un intérêt soutenu de Hugo et des siens pour la pratique de l'album. Dans un second temps, je donnerai quelques exemples de poèmes conçus ou donnés à lire comme des pièces à exposer dans un album, et je tenterai l'analyse de ce dispositif.

Commençons par définir le mot et par dresser l'inventaire de la chose<sup>2</sup>. Le mot, qui désigne à l'origine une surface blanche sur laquelle on écrit des avis publics, désigne ensuite, selon le *Trésor de la Langue Française*, un registre personnel servant à noter des faits marquants, à recueillir des autographes d'amis (*album amicorum*), à conserver de pieux souvenirs, ou à constituer une collection (de timbres, de cartes postales, de dessins, de photographie, etc.). Les albums personnels pouvaient aussi, au XIX<sup>e</sup> siècle, regrouper des reliques et témoignages mêlés : petit mot consolateur ou flatteur déposé par un ami dans la tradition des *album amicorum*, vers de circonstances pouvant s'autocommenter et se mettre en

---

<sup>1</sup> Florence Naugrette, « L'instant photographique dans "Mes deux filles". L'album des *Contemplations* », *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, études réunies par Claude Millet, Florence Naugrette et Agnès Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007. Repris et complété sous le titre « L'instant photographique dans "Mes deux filles". Une pièce dans l'album des *Contemplations* », *Lectures des Contemplations*, Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2016.

<sup>2</sup> Voir Ségolène Le Men, « Quelques définitions romantiques de l'album », *Art et Métiers du livre*, février 1987, n° spécial *Les Albums d'estampes*, n° 143.

scène tels des personnages allégoriques, hommage laissé par un invité reconnaissant, autographe obtenu d'un visiteur illustre, fleur séchée, extrait de journal découpé, lettre pieusement conservée, croquis exécutés par soi ou par d'autres, photographies des proches. Le mot désigne aussi, au XIX<sup>e</sup> siècle, une publication imagée : livres pour enfants illustrés où l'image occupe une place primordiale dans le système sémiotique, recueils d'estampes, keepsakes. En 1853, en pleine période de conception des *Contemplations*, l'éditeur Blanquart-Évrard publiait un nouveau type d'album qui prit la dimension d'un événement éditorial : un splendide ouvrage sur les bords du Rhin, illustré de clichés du grand photographe Charles Marville. *Les Contemplations* sont donc contemporaines de l'invention de l'album photographique privé et public.

Pour sa part, Hugo a contribué à la fabrication de nombreux albums personnels, et a tenté vainement d'en faire fabriquer et publier deux. Parmi les albums personnels qu'il a conservés ou auxquels il a participé, quelques-uns ont à voir avec *Les Contemplations*.

L'album de Léopoldine, conservé au Musée Victor Hugo / Maison Vacquerie de Villequier, a été retranscrit et commenté par Pierre Georgel<sup>3</sup>. Il fait partie de ces « albums de dames » dont Georgel écrit que les plus grands poètes du XIX<sup>e</sup> siècle s'y sont illustrés : « Lamartine, Vigny, Hugo, Musset, les parnassiens, les Symbolistes, Mallarmé surtout, qui donna à ces “vers de circonstance” une vivacité pressante et badine, un parfum délicieusement éphémère, et porta le genre à sa perfection<sup>4</sup> ». Plus enfantin, et moins luxueux que ceux de Marie Nodier ou Delphine de Girardin, l'album de Léopoldine comporte des messages ou dessins charmants déposés par ses deux petits frères et des vers de circonstance que lui dédient divers poètes, dont Lamartine. Conformément au genre, ces vers de circonstance louent sa beauté, sa bonté, son intelligence et ses vertus. Hugo en fera autant, dans *Les Contemplations*, avec les dames à qui il dédie ses hommages publics sous l'apocope à l'initiale de leur nom de famille aisément déchiffrable : Delphine de Girardin, Louise Colet, Louise Bertin. Dans celui de sa fille, Hugo avait orné onze pages de ses dédicaces affectueuses « à ma chère petite Didine », « à ma toujours aimée Didine », « aux tout petits pieds de Didine », etc. Cet album comporte aussi maints dessins : les peintres Gustave et Émile Masson, Louis Boulanger, André Durand, illustrent les œuvres préférées de la jeune fille, ou croquent de futurs souvenirs communs : une partie d'âne en vacances, la petite église de Fourqueux où elle fit sa première communion... Hugo lui-même y griffonne les croquis des personnages de ses livres favoris, reproduisant notamment les animaux humains de Grandville. Selon Pierre Georgel, le souvenir de cet album, conservé par Hugo, est à la source de *Pauca meae*<sup>5</sup>. Là, déjà, Hugo lui-même, mais d'autres aussi, avaient chacun adressé « peu de vers » « à la leur ».

Hugo a contribué ensuite à bien d'autres albums, de dames ou d'hommes, à qui il dédie quelques vers, une photo, un dessin. Parmi eux, ceux de Juliette Drouet, qui lui réclame à plusieurs reprises avant de l'obtenir un album ou elle puisse collectionner les dessins de son homme, puis ses photos, et pour qui il compose un petit livre rouge composé d'une couverture cartonnée dans laquelle elle range les lettres qu'il lui écrit chaque année à l'anniversaire de leur première nuit. Plus tard, elle se compose un véritable album d'autographes où Dumas, entre autres, lui écrit une charmante dédicace. Grâce aux lettres de Juliette Drouet, on sait que Hugo était souvent sollicité pour déposer sa signature sur des albums de dames : pas seulement illustres, mais aussi des femmes du peuple, telle l'amie de Juliette Laure Krafft<sup>6</sup>, et

---

<sup>3</sup> Pierre Georgel, *L'Album de Léopoldine Hugo*, Villequier, Musée Victor Hugo, 1967 (extrait de la *Revue des sociétés savantes de haute Normandie*, 1965, n° 7).

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>6</sup> Juliette Drouet, *Lettres à Victor Hugo*, 8 juin 1838 : « Mme Kraft est venue quelque temps après toi. Elle regrettait de ne pas te voir, elle a tout admiré aujourd'hui et avec *bonne foi* tes petits dessins surtout ont attiré son

toutes sortes de solliciteuses dont elle est parfois jalouse, comme en témoigne cette plainte du 18 mai 1837 : « Vous n'aurez pas manqué sans doute d'écrire sur tous les albums des futurs trépassés, des femmes galantes, et des fashionables du temps présent qui réclament cette faveur de vous et qui l'obtiennent en dépit de votre jalouse et rageante Juju. <sup>7</sup> »

Hugo a aussi contribué à des *album amicorum*, notamment de proscrits, ou d'amis accueillants et hospitaliers des îles anglo-normandes, comme les deux frères jersiais Charles et Philippe Asplet. Aujourd'hui conservé aux Archives départementales de l'Oise<sup>8</sup>, l'album de Charles Asplet rassemble cinquante photographies réalisées à Jersey par Auguste Vacquerie et Charles Hugo, dédicacées par Victor Hugo, des membres de sa famille ou de son entourage. Le folio 54 rassemble les autographes des participants au dîner d'adieu organisé chez lui le 28 octobre 1855 en l'honneur des expulsés de Jersey. Celui de son frère Philippe, conservé à la Maison de Victor Hugo de la Place des Vosges à Paris<sup>9</sup>, rassemble de nombreuses photos de proscrits, pas tous identifiés, exprimant leur reconnaissance pour son hospitalité et sa générosité, accompagnées de dédicaces dont certaines furent déposées à l'occasion du même dîner d'adieu. Les mots personnels qui accompagnent ces photographies ont la même tonalité que les remerciements adressés par Hugo à ceux qui l'ont accompagné en exil, dans le poème V, 6 « À vous qui êtes là », ou à Dumas, dans le poème V, 15 qui lui est dédié, pour l'avoir accompagné vers son deuxième exil sur le quai d'Anvers. À en croire Juliette Drouet, Hugo s'est aussi montré très généreux de ses photos et dédicaces dans les albums d'autres proscrits<sup>10</sup>.

Depuis Jersey, Hugo a aussi tenté de publier, peu de temps avant les *Contemplations*, deux ouvrages où le texte et l'image se seraient complétés : le premier est une réédition du *Rhin* illustrée de photographies qu'aurait pu prendre Charles Hugo lors d'un nouveau voyage sur les traces de son père ; l'éditeur ayant jugé son financement trop coûteux, il ne se fit pas. L'autre projet est un album de photographies issues de l'atelier de Marine-Terrace, ainsi annoncé le 6 août 1853 par l'organe de la Société héliographique : « Jersey et les îles de la Manche, vers et prose, photographies et dessins. Vers par Victor Hugo, prose par Auguste Vacquerie, Charles Hugo et François Hugo, photographies par Charles Hugo, dessins par Victor Hugo »<sup>11</sup>. Sa vente aurait assuré quelque revenu à ses quatre auteurs. Les photographies prises en vue de cet album, réalisées non seulement par Charles Hugo mais aussi par Auguste Vacquerie, étaient des paysages marins, des monuments, des portraits de Hugo et de proscrits. La publication n'ayant pas vu le jour, les textes que Hugo avait imaginés pour elle seront réinvestis dans l'introduction des *Travailleurs de la mer* intitulée « L'Archipel de la Manche », dans le volume posthume *Océan* et dans *Les Contemplations*, où abondent les descriptions de paysages marins, les récits de promenades champêtres à l'intérieur de l'île, les autoportraits de Hugo sur le rocher face à la mer initialement conçus pour correspondre dans *Jersey et les îles de la Manche* à des clichés pris de lui dans la même position.

---

admiration forcenée. Elle doit m'envoyer son album pour que tu lui écrives ou dessines quelque chose et si le format m'en convient, elle m'en donnera un pareil pour mettre tous vos *chefs-d'œuvre*. » [http :www.juliettedrouet.org](http://www.juliettedrouet.org) [Transcription d'Armelle Baty assistée de Gérard Pouchain]

<sup>7</sup> *Ibid.*, 18 mai 1837 [Transcription de Sylviane Robardey-Eppstein].

<sup>8</sup> Il est consultable à cette adresse : <http://archives.oise.fr/album-asplet/>

<sup>9</sup> Je remercie Gérard Audinet et Alexandrine Achille de me l'avoir fait découvrir.

<sup>10</sup> Juliette Drouet, *Lettres à Victor Hugo*, édition citée, 8 avril 1854 : « Lundi si je peux vaincre ma paresse j'irai très probablement et j'achèterai TOUT, le petit panier et l'album. [...] En attendant je fais pas mal de bisque et de rage [en ?] regardant la collection Asplet. Quand je pense que c'est à peine si j'en ai un ou deux quand le moindre Barbier ou le plus immonde Cauvet en ont des tas, je suis indignée et humiliée au plus profond de mon âme. » [Transcription de Chantal Brière]

<sup>11</sup> Sur l'aventure de l'atelier de Jersey et ses projets de publication, voir Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo, t. II. Pendant l'exil I (1851-1864)*, « La révolution photographique », Livre II, chap. XI, Fayard, 2008, p. 159-174.

Ces photographies non publiées trouvèrent une seconde vie dans des exemplaires personnels des *Contemplations* dits « curieux » (l'existence d'au moins quatorze d'entre eux est attestée). Hugo en eut l'idée avec Vacquerie qui en « arrangea » un certain nombre<sup>12</sup>, à commencer par le sien (édité par Édouard Graham<sup>13</sup>), celui de sa propre mère et celui de Mme Hugo. Soigneusement glissées entre les pages, les photos de l'atelier de Jersey transforment le recueil en albums « customisés », dirions-nous aujourd'hui. Le lecteur ordinaire que nous sommes ne fait pas partie de ces *happy few*, et il n'y a pas lieu de le regretter, puisque Hugo ne conçut pas son recueil dans cette intention. Mais l'influence des modèles d'albums privés et publics réalisés ou projetés par Hugo avant l'écriture des *Contemplations* est si prégnante que le lecteur en perçoit encore « comme » le dispositif.

À commencer par la récurrence de portraits poétiques de personnes réelles (ses deux filles, sa femme, sa compagne, ses amis, son chien) et la fréquence des choses vues et des paysages décrits, marines et landes de Jersey, campagnes et bords de mer d'une France visitée ou habitée en villégiature. Ces portraits et paysages appellent des images mentales que les exemplaires « arrangés » concrétisent : l'emplacement des photos de personnes ou de paysages y est calculé, et correspond le plus souvent au texte des poèmes qu'elles accompagnent. Ainsi, dans l'exemplaire de Vacquerie, le portrait de Mme Hugo est placé juste après « Dolorosae » (V, 12) ; de même, le portrait de Charles Vacquerie, dessiné par Mme Hugo puis photographié par Charles Hugo, figure avant le dernier poème de *Pauca meae* qui lui est dédié. Les paysages aussi sont placés en regard des poèmes qui les évoquent : la photo nocturne du jardin de Marine-Terrace sous la neige entre en écho avec le poème avant lequel elle est insérée dans l'exemplaire de Vacquerie : « La neige emplit le noir sillon » (II, 20) ; la photo de Hugo adossé de profil au brise-lame de Marine-Terrace, dont les poteaux érodés par la mer ressemblent à de gigantesques tibias plantés dans le sable, protégeant la muraille du jardin, est placée juste avant « À celle qui est voilée » (VI, 15), d'où il fait écho aux vers « Mon esprit ressemble à cette île, / Et mon sort à cet océan ; / Et je suis l'habitant tranquille / De la foudre et de l'ouragan. »

Pour le lecteur ordinaire, en revanche, le livre, en principe, n'est pas illustré. En tout cas celui de l'édition originale ne l'est pas, et celui de Poésie Gallimard, par exemple, ne l'est pas non plus. Mais maints autres éditeurs, tel Le Livre de Poche pour l'édition au programme de l'agrégation 2017<sup>14</sup>, l'agrémentent à la fois d'un cahier interne en couleur, mais aussi de photographies ou dessins en noir et blanc disséminés qui leur semblent d'autant mieux pouvoir convenir au volume que l'intérieur des poèmes multiplie portraits, hypotypes et *ekphraseis* de dessins, peintures et photographies. Il ne faudrait certes pas abuser de la comparaison ni se forcer à dénicher systématiquement un portrait dans toute amorce de caractérisation personnelle, une hypotype (et *a fortiori* une *ekphrasis*) dans toute chose vue, tout paysage, tout souvenir. Dans certains cas cependant, il n'est pas douteux que le poème est écrit de manière à provoquer chez le lecteur la création mentale d'un dessin, d'un tableau ou d'une photographie. Deux poèmes des *Contemplations* au moins me semblent entièrement bâtis sur ce principe : « Mes deux filles » (I, 3) et « Lettre » (II, 6).

---

<sup>12</sup> Dans une lettre adressée à Meurice, et conservée à la Maison de Victor Hugo de la Place des Vosges à Paris, Vacquerie revendique la paternité de cette idée. Lettre citée dans *En collaboration avec le soleil. Victor Hugo. Photographies de l'exil*, Françoise Heilbrun et Danièle Molinari (dir.), Éditions de la Réunion des Musées nationaux, 1998, p. 93.

<sup>13</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations. Reproduction au trait de l'original de 1856 offert à Auguste Vacquerie*, postface d'Édouard Graham, Droz, 2011.

<sup>14</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, édition de Ludmila Charles-Wurtz, Le Livre de Poche classique, 2002.

Pour le premier, inutile de reprendre ici les étapes de la démonstration<sup>15</sup>, et sautons directement à sa conclusion : « Mes deux filles » peut se lire comme l'*ekphrasis* de l'impossible photographie de Léopoldine, nécessaire à l'album de famille.

Concentrons-nous donc sur « Lettre ». Dans un bel article, Yves Gohin a montré qu'il s'agit à la fois d'un tableau de paysage et d'un récit de voyage, écrit par un Hugo *pictor* et *viator* à la fois<sup>16</sup>. Hugo avait déjà pratiqué, lors de ses voyages, l'envoi à ses proches de lettres illustrées de croquis des paysages traversés. Ici, le poème délivre tout-en-un le dessin et son commentaire, comme dans une carte postale, imaginaire pour deux raisons : d'abord parce qu'en réalité Hugo a écrit le poème depuis Paris ; ensuite parce que la carte postale ne se développera en France que dans les années 1870. Mais il s'agit bien du même principe. Dans la première partie du poème, au recto, on a comme l'*ekphrasis* d'un paysage dessiné (avec ses lignes de force géométriques et ses nuances pastel). Dans la seconde partie, au verso, figure le texte de la carte : le poème est adressé à un « tu » qui n'a pas accompagné l'expéditeur en voyage ; la mention de la villégiature, « Près du Tréport, juin 18.. », indiquée en signature, est à la fois la légende du tableau peint et la datation/location du moment de l'écriture ; le destinataire reçoit au recto l'image du paysage visité, et au verso le récit des impressions et des activités de l'expéditeur. Hugo invente ici le principe de la carte postale, qui, sitôt commercialisée, ne tardera pas, elle aussi, à s'intégrer dans les albums personnels...

Dans les deux exemples qu'on vient d'évoquer, un présentatif sert à embrayer le dispositif : « Voyez » (3<sup>e</sup> vers de « Mes deux filles ») et « Tu vois cela d'ici » (incipit de « Lettre »). Ce genre de présentatif revient fréquemment dans le recueil, créant aussitôt, fût-ce pour un bref instant<sup>17</sup>, un effet d'hypotypose. C'est le cas dans le poème I, 29 « Halte en marchant » qui commence par une pause pour observer la beauté fugitive d'un paysage qu'on voudrait immortaliser par un croquis ou par une photo : « Une brume couvrait l'horizon ; maintenant, / Voici le clair midi qui surgit rayonnant ». Même chose pour le poème VI, 10, « Éclaircie », qui peint une marine habitée : « Des pêcheurs sont là-bas ». Sont susceptibles de faire image non seulement les autoportraits de Hugo (seul « sur un rocher qu'environne l'eau sombre », en famille, en voyage, entouré d'enfants, de villageois, ou de son chien Ponto...), mais aussi les nombreux portraits dont le livre regorge. Certains sont en même temps des vers de circonstance : ceux qui sont adressés à leur modèle, d'abord par les titres-dédicaces, ensuite par les interpellations à la deuxième personne.

C'est alors une économie du don / contredon qui se met en place, en bien des points comparable à la sociabilité de l'album. Selon cette sociabilité, les proches, famille, amis, visiteurs, déposent des vers de circonstance sur l'album du récipiendaire, en remerciement pour son hospitalité, sa gentillesse, sa bienveillance, sa beauté, sa bonté, ou toute autre bonne raison de lui rendre hommage. Lorsqu'ils sont signés d'un homme illustre, ces vers sont comme un trophée pour leur destinataire, et le lecteur des *Contemplations* s'imagine aisément la fierté de ceux à qui Hugo a dédié la plupart des poèmes du livre V. De même que ces hommages déposés dans les albums sont faits pour être montrés à leur tour à des tiers admiratifs, de même le lecteur des *Contemplations*, destinataire second de ces poèmes, s'émeut d'être convoqué comme témoin de l'hommage. Il peut même, en imagination, s'identifier, le temps de la lecture, à leur destinataire premier, et tirer un plaisir à la fois esthétique et existentiel de ce jeu de rôles : toute remise de trophée ne provoque-t-elle pas secrètement chez le spectateur tiers le plaisir de l'identification mimétique au lauréat, doublée de sa prudente et raisonnable dénégation ?

---

<sup>15</sup> Voir l'article cité en note 1.

<sup>16</sup> Yves Gohin, « “Tu vois cela d'ici” », *Victor Hugo et les images*, Madeleine Blondel et Pierre Georgel (dir.), Dijon, Aux Amateurs de livre, 1989.

<sup>17</sup> La communication de Judith Wulf dans ce colloque montre pourquoi cet effet, la plupart du temps, est si fugitif, et à quelles rares conditions l'hypotypose d'une scène publique est possible dans *Les Contemplations*.

Ces trophées, dans les albums personnels, sont souvent déjà des remerciements. Les poèmes que Hugo dédie ou adresse à des particuliers dans *Les Contemplations* sont toujours autant de dons présentés par lui-même à chaque fois comme un contredon pour le cadeau que le destinataire lui a déjà offert : sa joie de vivre et l'espérance pour Léopoldine ; sa fraîcheur et l'exemple de sa vertu pour Claire Pradier ; son drame *Paris* pour Paul Meurice ; son drame *La Conscience* pour Dumas ; ses vers encomiastiques pour « le poète aveugle » ; sa plume d'aigle pour « le poète qui m'envoie une plume d'aigle » ; leur fidélité pour ceux qui l'ont suivi dans l'exil dans le poème V, 6 dédié « À vous qui êtes là ». Le lecteur, qui, lui, n'a pourtant rien adressé de tout cela à Victor Hugo, est convoqué, dans ce petit théâtre, à occuper en pensée toutes les places énonciatives : le « je » qui remercie, le « tu » qui reçoit le remerciement, et le spectateur qui, de cette petite cérémonie, du seul fait qu'il tient le livre ouvert entre ses mains, est à la fois le témoin et la chambre d'enregistrement.

Mais si les vers de circonstances des *Contemplations* font un album, c'est un curieux album inversé, double, en creux, et impossible. Car d'un côté le livre V évoque, sans les produire, un ensemble d'hommages qui ont été rendus à Hugo, et constitue donc comme la table des matières d'un album en puissance constitué pour lui par ses proches ; de l'autre Hugo réunit les dédicaces qu'il pourrait inscrire sur chacun de leurs albums dispersés. On a donc une double fiction d'album, et aucun véritable : l'album centrifuge, dont il serait le récipiendaire, n'existe pas ; l'album centripète, qui réunirait des dédicaces éparses, est impossible. Le lecteur n'en est pas moins convoqué comme témoin de ce dispositif généreux et héroïque de don/contredon, comparable à nos actuels réseaux sociaux. Dumas, Meurice, Janin, Vacquerie, Froment-Meurice, Delphine de Girardin, non seulement s'aimaient, mais aussi se « likaient » ainsi publiquement les uns les autres. Après avoir suggéré que Hugo, avec « Lettre », inventait la carte postale, faut-il aller jusqu'à dire qu'avec le système de don/contredon de ses dédicaces publiques généralisées, il a aussi inventé Facebook ?

Inutile d'aller chercher si près, ou si loin... Il suffit de remarquer que les dédicaces des *Contemplations* convoquent plusieurs modèles d'albums : celui de l'herbier, avec le poème V, 24 « J'ai cueilli cette fleur pour toi dans la colline » ; celui du livre d'or avec le poème IV, 2 écrit dans l'église le jour du mariage de Léopoldine ; celui de l'album de dame avec le poème II, 2 « Mes vers fuiraient, doux et frêles, vers votre jardin si beau » ; celui de l'*album amicorum* avec les dédicaces du livre V ; celui du livre de condoléances avec les divers poèmes dédiés à des mères d'enfants morts (sa femme, la belle-sœur de Vacquerie, Juliette Drouet). Quant au tout dernier poème, « À celle qui est restée en France », il constitue le recueil — Pierre Georgel l'avait remarqué — en second album de Léopoldine. Hugo le présente comme un agrégat de feuilles qui risquent la dispersion, comme un cadeau précieux qu'il a refusé à tous ceux qui le réclamaient pour eux (« une église des champs que le lierre verdit », « la forêt », « le doux pré fleuri », « la mer », « l'étoile », « les grands vents », « l'oiseau ») mais dont il réserve l'hommage « à la tombe » et qu'il a composé spécialement pour sa fille.

Au terme de ce parcours, examinons le motif de l'album dans la saynète où Hugo le convoque dans le poème I, 6 « La Vie aux champs » :

Les petits [...] /  
 Grimpe sur mes genoux ; les grands ont un air grave ;  
 Ils m'apportent des nids de merles qu'ils ont pris,  
 Des albums, des crayons qui viennent de Paris ;  
 On me consulte, on a cent choses à me dire,  
 On parle, on cause, on rit surtout [...]  
 J'admire les crayons, l'album, les nids de merle.

Il est ici question d'autres albums encore, les albums d'enfants, qui peuvent contenir des histoires imagées, ou recueillir les dessins que les enfants font eux-mêmes avec ces « crayons qui viennent de Paris ». Toute l'économie du don/contredon propre au dispositif de l'album se trouve dans cette saynète charmante : le narrateur racontant des histoires aux petits et leur donnant son avis en consultation, ils le remercient en lui montrant leurs albums ; lui-même les en remercie en retour en leur faisant compliment public (« J'admire les albums » veut évidemment dire « Je leur dis que j'admire leurs albums ») ; et le chiasme à six termes (nids de merle, albums, crayons / crayons, albums, nids de merle) souligne l'harmonie toute civile de cette réciprocité. Cette saynète dit l'égalité de tous, grands et petits, savants et humbles, Parisiens et campagnards. Une égalité que produit la conversation : la réunion curieuse autour des albums, la civilité de leur commentaire obligé, le partage démocratique de leur mise en commun.

L'album des *Contemplations* est un dispositif réparateur : la réunion volontaire de ses pages menacées de dispersion aide à retrouver l'enfance, à sentir près de soi les amis éloignés, à entrer en contact avec ses morts via la contemplation de leur photographie, réelle ou imaginaire. L'album offre aussi au lecteur un modèle éthique : se tenir droit (devant l'objectif), réunir les siens, ne pas oublier les belles choses, pratiquer la conversation, cultiver l'amitié, savoir reconnaître ce que l'on doit aux autres, et, de cette reconnaissance, faire une œuvre.

### Remarques sur le lyrisme des *Contemplations*

Dans « Crise de vers » Stéphane Mallarmé écrit de Victor Hugo : « il était le vers personnellement ». L'auteur des *Contemplations* fut en effet ce « géant », « à la main tenace et plus ferme toujours de forgeron<sup>1</sup> », qui « rabattit toute la prose, philosophie, éloquence, histoire au vers » et qui fit de celui-ci un prodigieux lieu d'engrangement... Il ne serait pas faux d'ajouter que Victor Hugo fut aussi bien *le lyrisme personnellement*, tant s'attache à lui l'idée d'un volume, d'une vigueur et d'une étendue de la parole poétique qui transporte l'énergie du vers jusque dans la prose...

Mais que faut-il entendre par lyrisme hugolien ? Les termes que je viens d'employer, « volume », « vigueur », « énergie », « étendue » de la parole poétique, supposent une certaine entente de la notion. Je me dois de la préciser...

Il m'importe de rappeler tout d'abord que *lyrisme* et *lyrique* ne sont pas synonymes. Le substantif de *lyrisme*, qui date de la fin du premier quart du XIXe, (il est attesté pour la première fois chez Alfred de Vigny en 1829<sup>2</sup>) est un néologisme nettement plus tardif que l'adjectif lyrique dont il dérive (qui date du XVIIe siècle). Là où *lyrique* renvoie à la fois à la poésie chantée, originellement accompagnée de la lyre, et à une forme d'expression subjective, le néologisme plus tardif de *lyrisme* pointe en direction du mouvement du discours, en vers comme en prose. Il dit aussi bien son élévation que sa tension, et son énergie. Souvenons-nous de ce qu'écrivait Georges Perros dans le deuxième volume ses *Papiers collés* : « Il y a lyrisme dès qu'il y a circulation. Rien de plus lyrique que le sang<sup>3</sup>. »

La première définition répertoriée du mot « lyrisme » est proposée par le *Dictionnaire universel de la langue française* de Pierre Boiste qui a connu quatorze éditions entre 1800 et 1857 et fut l'outil préféré de Victor Hugo<sup>4</sup>. Dès 1834, cette mine de vocables neufs accueille le mot « lyrisme » dans sa 8<sup>ème</sup> édition, en assortissant sa définition d'une appréciation favorable : « Caractère

---

<sup>1</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations*, éd. Gallimard/Poésie, Paris, 2003, p. 248.

<sup>2</sup> Dans la « Lettre à Lord\*\*\* sur la soirée du 24 octobre 1829 », composée peu après la première représentation d'*Othello* de Shakespeare dans une traduction nouvelle due à Vigny. Cette lettre est le deuxième manifeste important du drame romantique. Victor Hugo en eut à l'évidence connaissance.

<sup>3</sup> Georges Perros, *Papiers collés*, Gallimard, Paris, 1978, p. 10.

<sup>4</sup> Victor Hugo, à ma connaissance, n'a jamais utilisé le néologisme de lyrisme – on pourrait s'interroger sur ce fait.

du style élevé, des inspirations solennelles ; langage des prophètes, des poètes primitifs, des spiritualistes philosophes. (*nouveau, très bon*) ».

Le *Dictionnaire de l'Académie* retient à son tour le mot en 1842, dans l'important *Complément* à sa 6<sup>ème</sup> édition. Il en propose cette définition : « Caractère d'un style élevé et poétique ; langage inspiré. *Le lyrisme de la Bible.* » Il introduit un exemple que reprend Littré lorsque son dictionnaire offre en 1846 la première définition complète du néologisme et fait se succéder pour la première fois ses trois acceptions principales :

"1. *Caractère d'un style élevé, poétique, langage inspiré. Le lyrisme de la Bible.* 2. *En mauvaise part, affectation déplacée du style lyrique, ou des formes qui le caractérisent.* 3. *En général, enthousiasme, chaleur. Cet homme a du lyrisme. Sa conversation a du lyrisme.*"

Cette définition à trois paliers a le mérite de lier le lyrisme à la fois à l'ancienne classification rhétorique des « styles » et au tempérament, comme de mettre en valeur le partage, très précoce du mot entre un sens positif et un sens péjoratif.

Une étude des emplois du néologisme m'a permis de le vérifier<sup>5</sup> : deux verbes en sont étroitement solidaires : *monter* et *tomber*. À l'un s'attache un sens très positif, à l'autre un sens nettement péjoratif. Soit l'on monte jusqu'au lyrisme, et c'est pour atteindre ce sommet de l'expression poétique qu'est le chant. Soit l'on tombe dans le lyrisme, et c'est alors dans l'enflure et l'emphase que s'enlise ridiculement le poète ou l'orateur. Entendu dans son sens le plus positif, le lyrisme engage la parole poétique dans la voie du sublime ; perçu négativement, il la dévoie dans le pathos. Ce mot partagé de *lyrisme* est en fin de compte aussi contradictoire et fuyant que l'expérience poétique elle-même. Il porte l'idée d'une élévation qui s'expose au risque de la chute. Cette menace, cette prise de risque lui sont inhérentes.

\*\*\*

Dans *Les Contemplations* de Victor Hugo, il n'est pas rare que la parole poétique semble prise de vertige, comme aspirée par le céleste autant que par le monde des ombres. La chute n'est pas ici de l'ordre de la menace mais de l'épreuve, voire de l'expérience à la fois subie et recherchée, tant Hugo se plaît à fréquenter l'abîme pour y puiser son encre. Puissance d'amplification et de conjonction, le lyrisme travaille sous sa plume à la résorption des antagonismes. « Monter », ou « tomber », ces deux verbes essentiels et souvent répétés sont *unis* par une dynamique singulière. Ils sont partie prenante de la constitution de l'imaginaire et de la pensée du poète ; ils s'appellent ou se repoussent ; ils ne sont pas seulement complémentaires, ils s'avèrent réversibles.

---

<sup>5</sup> Voir mon essai, *Du lyrisme*, éd. José Corti, 2000.

Rappelons, par exemple<sup>6</sup> l'ouverture de « Ce que dit la bouche d'ombre », cette bouche lyrique, qui métaphorise la venue de l'inspiration, au seuil de ce très long poème :

*L'homme en songeant descend au gouffre universel.  
J'errais près du dolmen qui domine Rozel,  
À l'endroit où le cap se prolonge en presque-île.  
Le spectre m'attendait ; l'être sombre et tranquille  
Me prit par les cheveux dans sa main qui grandit,  
M'emporta sur le haut du rocher, et me dit<sup>7</sup> :*  
(...)

Les deux mouvements antagonistes que j'évoquais, « monter » et « tomber » sont présents sous les espèces de la descente au premier vers et de l'emportement « sur le haut » au dernier vers ». Entre les deux un dolmen, pierre horizontale couchée sur deux pierres verticales, telle une primitive table... d'écriture... Une topographie des directions et des forces est introduite symboliquement au seuil du poème comme pour légitimer la prise de parole qui se voit ainsi mise en scène. En la personne du spectre, c'est l'abîme qui va parler, ce n'est pas le « moi ». C'est dans l'ouverture maximale du compas lyrique, pareille à la tension de la lyre ou de l'arc, que se déploie le discours de la parole sur la parole. Et c'est bien une bouche d'ombre qui s'exprime, une bouche que l'on croirait issue de l'au-delà. Autant dire que le sujet est ici la voix poétique elle-même, en sa puissance. Je serais tenté de dire que le sujet, ici, c'est le lyrisme, le souffle poétique de la parole même. N'est-ce pas, de la volonté même de Hugo, une âme (et l'âme est un souffle) qui dans ce volume donne à lire ses « Mémoires » ?

Ce que va développer la parole de la bouche d'ombre, c'est ce double mouvement qui s'enfonce et qui s'élève, vers l'inconnu d'en bas et vers l'inconnu d'en haut, en embrassant entre ces extrêmes tout le connu... C'est un double mouvement de creusement et d'élévation qui, loin de rencontrer le vide, croise et recroise toujours plus de présence, plus de mystère, « peuple le haut, le bas, les bords et le milieu »<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Mais l'on pourrait, à propos de ce motif, multiplier les exemples, surtout dans le livre VI, où il serait sans doute opportun de rappeler, parmi beaucoup d'autres, le vers 12 de « Ce que c'est que la mort », *LC.*, p. 475 : « On monte. Quelle est donc cette aube ? C'est la tombe. » Voir, à ce propos, *infra*, notes 24 et 25.

<sup>7</sup> *Les Contemplations*, Livre de poche, p.507. Abrégé en *LC* p. 507. Toutes les références au texte, sauf indication contraire, renvoient à cette édition.

<sup>8</sup> *LC*, 513, Ainsi que l'écrivait le philosophe Alain, « ce qui retentit dans ces strophes, c'est une sorte de jugement dernier ». Et il y a en effet comme une recherche ou un parti-pris de *l'ultime* sous la plume de Hugo : non pas du définitif mais de l'extrême et du sans bords.

Souvent métaphorisé sous les espèces d'un aigle, le lyrisme donne de grands coups d'ailes et ne cesse de faire mouvement entre les extrêmes, comme entre bien et mal, humain et divin, mort et vie, visible et invisible. Qu'il s'élève ou s'enfonce, il sonde, il explore, il contemple. Il semble qu'il ait dans l'obscur son principe et qu'il puise dans l'ombre<sup>9</sup> l'encre par laquelle pourra se faire jour une paradoxale clarté. Sous la plume de Hugo, la lumière est ce qui infiltre la nuit : il faut pour sa brillance un manteau noir qu'elle va percer.

Voilà donc une parole qui se propose, pour reprendre une formule de Jacques Rancière, « de parcourir de façon ordonnée les strates de la signification » et de déployer « un ordre qui apaise le chaos et console la déploration<sup>10</sup> ». Le lyrisme additionne, organise et stabilise, fédère et oriente. Principe de développement et de corrélation, il porte la valorisation, voire la valeur, selon un processus dynamique qui est à la fois d'élévation et de célébration d'une animation et d'une force de vie posées comme inhérente au monde.

En effet, ce lyrisme se veut aussi bien extensif, conduit par un principe d'expansion, d'amplitude, étendu à l'entier du monde, ne négligeant rien, *familier* par principe, c'est-à-dire proche, et capable aussi bien de s'entretenir avec le dieu qu'avec le moucheron. Le poète se présente alors comme ce rêveur que l'inconnu tracasse mais qui a le goût et le sens des réalités terrestres : il se veut le témoin, le relais, l'écho de leur animation ; il est celui qui montre et qui dit le vivant.

Je trouve presque par hasard sous la plume d'Yves Bonnefoy le mot qui me paraît convenir pour caractériser cette logique : c'est le mot de *surabondance*<sup>11</sup> qu'il emploie dans sa conférence sur « la poésie française et le principe d'identité » à propos de l'expérience poétique : « ce réel, qui se dissociait, s'extériorisait, se *rassemble*, et cette fois dans une surabondance où je suis pris et sauvé ». La poésie est surabondance de liens, de sens, profusion de relations.

N'est-elle pas entendue par Victor Hugo comme une somme ? « humanité + nature + surnaturalisme », répète-t-il volontiers. Et *Les Contemplations*, comme volume, comme ensemble construit de 6 livres, constituent bel et bien, une somme, une entreprise de totalisation lyrique. À la différence de « Toute la lyre », autre ensemble, posthume celui-là, qui se fût d'abord intitulé « toute l'âme », sa nature n'est pas anthologique : ce sont ici la vie et la mort qui se trouvent rassemblés. Une idée du Tout est en jeu comme « ensemble de

---

<sup>9</sup> L'ombre (à laquelle Max Milner a consacré une belle étude, *L'envers du visible, Essai sur l'ombre*, Le Seuil, 2005) envahit *Les Contemplations* ; elle semble envelopper la vie et la pensée de Victor Hugo : « L'âme est de l'ombre qui sanglote », écrira-t-il.

<sup>10</sup> Jacques Rancière, *La politique des poètes*, Albin Michel, 1992, p. 32.

<sup>11</sup> Yves Bonnefoy, *L'Improbable et autres essais*, Gallimard, Folio essais, 1980, p. 249.

corrélations<sup>12</sup> ». Et cette corrélation à l'œuvre, cette surabondance de liens épargne la nécessité d'une transcendance en posant l'objet comme un nœud autosuffisant de sens : il enferme un monde ; il *se fait monde*, selon ce processus actif de corrélation lyrique.

Ainsi la matière s'engendre-t-elle et se reproduit-elle elle-même sous nos yeux... La création est vivante, comme si elle poursuivait indéfiniment sa propre genèse et avait en quelque manière intériorisé le pouvoir créateur de son Dieu en chacun de ses éléments... La poésie devient alors l'exploration et la mise en lumière d'une *chaîne*, avec ses variantes, pont ou échelle, principalement. Le monde n'est pas fini, non plus que le livre et le poème : écrire, c'est encore et toujours assister à sa naissance, l'accompagner, la formuler, la vérifier encore. Il ne semble pas y avoir eu un moment antérieur où les éléments du monde furent achevés et mis à leur place, puisque des vapeurs monstrueuses dégorgent toujours « du précipice où sont les larves et les crimes ». Dieu n'a pas fini son travail : au poète de le relayer, au moins en montrant « l'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres<sup>13</sup> ».

Le lyrisme hugolien répond ainsi à un triple principe d'amplification, de conversion et d'unification, soutenus par cette machine à produire des métamorphoses qu'est l'imaginaire qui crée ou recrée verbalement le monde à sa guise, comme Dieu, mais à coups de métaphores... Un système de réciprocity se met en place qui étend dans la langue poétique le tissu conjonctif de la réalité : un homme y devient tous les hommes, le moindre s'y fait immense, la mort y redevient vie, etc. Telle est l'âme, et tel est le mot que rien ne se perd dans le vide et qu'il y a partout de l'ineffable et de l'émoi. Et c'est la poésie qui ainsi vérifie et réaffirme sans cesse son propre pouvoir. C'est d'elle qu'elle parle en évoquant le sort du sujet comme celui du monde. J'appellerais volontiers *lyrisme* le dynamisme même de cette démarche.

On pourrait dire autrement les choses en affirmant combien la poésie produit du sens en poème (son propre sens, le sens du poétique, autant dire sa valeur...) en faisant jouer puissamment ses propres ressorts. Elle s'illustre. Écrire un poème, c'est alors faire monter la parole en puissance, *donner de la voix*, voire forcer le trait, accroître le volume et l'amplitude ; c'est étendre, c'est élever, c'est intensifier. C'est aussi bien désigner et mettre face à face des forces qui vont s'affronter ou se rejoindre. Et c'est encore fédérer les éléments du monde sous de puissantes enseignes : mal et bien, douleur et joie, misère ou bonheur, ombre et lumière. Le lyrisme, on le sait, fait volontiers jouer à plein régime les antithèses. Et écrire, c'est alors grimper « jusqu'au charmant azur », aussi bien qu'oser descendre jusqu'à cet « affreux soleil noir

---

<sup>12</sup> Yves Gohin, « Une écriture de l'immanence », in *Hugo le fabuleux*, colloque de Cerisy, Seghers, 1985, p. 21.

<sup>13</sup> *LC*. p. 513.

d'où rayonne la nuit »<sup>14</sup>. L'écriture se fait *Poème*, de l'homme, de la conscience humaine, selon une mesure qui paraît outrepasser le cadrage du texte et dont l'unité pourrait être le volume de la voix. Poème, c'est-à-dire à la fois chant et texte, célébration et mémorial.

Le lyrisme est multiforme dans *Les Contemplations*, comme ses domaines d'expression : lyrisme de la nature, de l'amour, du deuil, de l'histoire, de la vision métaphysique... Mais il est par-dessus tout un lyrisme de la puissance lyrique, qui s'exalte, fait jouer ses muscles, et se célèbre lui-même, ou qui en vient à faire du processus lyrique son objet, comme dans « Ce que dit la bouche d'ombre » où c'est en quelque sorte la loquacité même du monde qui se voit exaltée : le « tout parle » scandé, répété, venant inscrire la parole poétique dans une chambre d'échos infiniment plus vaste qu'elle mais qui sans elle n'existerait pas : le monde, l'univers, les astres...

Ainsi le lyrisme est-il aussi une forme de la *jactance*, pour reprendre un terme de René Char : « son aurore cesse de jacter » écrit-il dans *Recherche de la base et du sommet* à propos de Hugo mis en pièce par l'obus baudelairien. Jactance, c'est-à-dire une outrecuidante dépense verbale. Comment ignorer cet aspect, cette volubilité vantarde qui en vient à poser les conceptions personnelles du sujet lyrique comme mesure de toutes choses? Le lyrisme semble répondre à cette invite que Victor Hugo se lance à lui-même au 29<sup>ème</sup> vers de sa « Réponse à un acte d'accusation », ou bien au 50<sup>ème</sup> de « Ce que dit la bouche d'ombre » : « Causons ». Il *donne de la voix*, sous toutes ses formes : discours ou bouche d'ombre, voix intérieure ou harangue, invective, « pleurs dans la nuit » ou confidence... De sorte que le lecteur de ces poèmes éprouve le sentiment de voir la langue comme puissance (ou montée en puissance), à la fois force et substance...

Et puisque « tout est Verbe », « tout parle », tout écoute<sup>15</sup>, le poète n'est pas seulement celui qui parle ; il est aussi celui à qui l'on parle, celui à qui s'adresse la chouette, celui qu'une branche de houx arrête par la manche<sup>16</sup>, celui à qui vont causer les fleurs... Il n'est pas seulement le grand discoureur, il est aussi l'interlocuteur et la grande oreille du monde. Il se présente volontiers comme ce passant dont le passage éveille des paroles, un peu comme un promeneur en été fait s'envoler des papillons dans la prairie qu'il traverse. De sorte que la dynamique du lyrisme tient pour une grande part, me semble-t-il, à cet envol et ce bruissement des voix. Elles surgissent de partout. Tout est plein d'âme, c'est-à-dire de souffle qui se raconte et se commente.

---

<sup>14</sup> *Id.*

<sup>15</sup> *LC*, p. 387.

<sup>16</sup> *LC*, p. 70.

René Char, qui compte Victor Hugo au nombre des « Grands astreignants<sup>17</sup> », voit dans cet « obèse auguste » « le grand réussi des insensés ». Et il ajoute : « tant de fatuité roublarde frappe de consternation ». N'est-ce pas en vérité en lui la poésie tout entière qui se rengorge, clamant haut et fort son pouvoir et sa nécessité ? Le lyrisme est alors grouillement de références, d'images, de figures, de mythes : il conjugue toute identité au pluriel et parle d'abondance.

Et c'est de cet orchestre ou de ce chœur que le poète est le résonateur, campé dans une posture surplombante qui lui permet de tout voir, tout entendre, tout dire, tout chanter : la position du contemplateur, « assis sur la montagne en présence de l'Être<sup>18</sup> », ainsi qu'on le voit, « triste et meurtri, mais serein », dix-sept vers avant la fin du volume. Encore faut-il à ce contemplateur des relais, spectre ou passant énigmatique, pour accéder, comme Dante, à la vision des mystères du gouffre.

Qu'appelle t-on vision, sinon l'amplitude du champ couvert par la focale propre au poème ? La vision ne se contente pas de voir ce qui est, elle le noue à ce qui est invisible. Le poète peut dire avec Saint Jean : « J'ai vu des choses sombres<sup>19</sup> ». Rimbaud développera plus tard à sa manière ce principe : « Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir », écrira-t-il dans « Le Bateau ivre ».

Qu'apporte de ce point de vue l'épreuve de l'exil ? Une expérience de la séparation, mais aussi la création d'une insularité propice à l'amplification d'une voix. Et quelle transformation introduit la mort de Léopoldine ? Si elle blesse le père au cœur, ce n'est pas tant pour en tirer des larmes que de nouvelles visions, un nouvel afflux d'encre et de sang, davantage d'ombre, davantage de nuit, davantage de ténèbres et d'effroi à parcourir. Évidé par la douleur, mais empli par le monde, empli parce qu'évidé et ainsi devenu crâne, boîte à pensées, caverne et chambre d'échos, le moi s'élève, s'envole, cause avec l'invisible, et fait tourner les tables du lyrisme : il se voit dilaté bien au-delà des frontières de son être propre. C'est ainsi, en tout cas, que paraît travailler l'imaginaire. Peut-être parce que contre la disparition de Léopoldine il faut affirmer encore la continuité « vers cet épanouissement de l'âme que nous appelons la mort<sup>20</sup> ». « La mort n'est pas. Tout est la vie » écrit encore Hugo dans « Les choses de l'infini ».

En définitive, surmontant la douleur, l'injonction d'aimer provient de la mort même. Dans « Éclaircie », c'est le mort couché qui enjoint au vivant d'aimer<sup>21</sup>. Et sous la terre « l'âme a chaud », affirme ce poème.

---

<sup>17</sup> René Char, *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade » 1983, p. 722.

<sup>18</sup> *LC*, p. 546.

<sup>19</sup> *LC*, p. 404.

<sup>20</sup> « Contemplation suprême », in *Œuvres complètes*, éd. Massin, T. XII, p. 120.

<sup>21</sup> *LC*, p. 445.

Il y a ainsi, dans *les Contemplations* une poétique de l'amour qui opère un retournement. Elle procède d'une dynamique du désir qui d'abord s'exprime au passé, souvent sur un mode léger, dans « Autrefois », puis se faufile jusque dans l'expression funèbre, d'« Aujourd'hui » pour y mêler les baisers amoureux aux prières des morts. Maintes fois, l'injonction se répète : « Aimez<sup>22</sup> ! » Dans « Ce que c'est que la mort<sup>23</sup> », la tombe est une aube. Une poétique des liens est en jeu, un universel et fécond principe de conjonction où toute chose doit trouver sa place, voire un principe de communion et de réversibilité des contraires qui rapproche et travaille à confondre la mort et la vie, comme dans le poème « Crépuscule » :

*« Aimez-vous ! C'est le mois où les fraises sont mûres.  
L'ange du soir rêveur, qui flotte dans les vents,  
Mêle, en les emportant sur ses ailes obscures,  
Les prières des morts aux baisers des vivants<sup>24</sup>. »*

La circulation entre vie et mort se voit ainsi rétablie parfois de manière très emphatique, par exemple dans « Cadaver<sup>25</sup> » où les atomes du cadavre jubilent de rejoindre la terre et où la chair morte est joyeuse à l'idée de se fondre avec le sol et d'y germer, de s'y répandre, d'y prendre vie plus largement : « Je vais être à nouveau oiseau, vent, cri des eaux, bruit des cieux / Et palpitation du tout prodigieux ». Voilà l'espèce d'élargissement et de reviviscence qu'accompagne et soutient le lyrisme : il en est le principe, autant que l'expression. Un processus de sublimation s'accomplit dans ce poème<sup>26</sup> : éclosion d'un « commencement d'astre » dans la prunelle du mort et assumption de la chair mortelle, « le corps dans l'univers et l'âme dans l'amour ».

Ainsi le lyrisme se trouve-t-il également attaché à un principe d'élargissement serein<sup>27</sup> que Victor Hugo perçoit dans l'Océan et dit recevoir de lui : « ce majestueux apaisement des premiers jours de l'exil par la nature » éprouvé à Jersey. Cet élargissement mène jusqu'à l'expérience du *sans bord* celui qui est si souvent dépeint comme un exilé contraint de demeurer sur le rivage. Voici que la parole déborde, que le lyrisme même est débordement, flux et vertige.

Ce double mouvement d'élévation et d'élargissement correspond à la sublimation de « l'ineffable chant<sup>28</sup> ». Chant ineffable et chant de l'ineffable,

---

<sup>22</sup> LC, p. 115 et p. 149, par exemple.

<sup>23</sup> LC, p. 475

<sup>24</sup> LC, p. 160.

<sup>25</sup> LC, p. 449.

<sup>26</sup> LC, p. 450.

<sup>27</sup> *Œuvres complètes*, T.9, XXXI

<sup>28</sup> LC, p. 450.

chant de ce pour quoi il n'y a pas de mots ni de paroles adéquates, qui s'accorde à la musique du monde. Comme cela est « écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique », « la musique est dans tout. Un hymne sort du monde<sup>29</sup> ». A quoi le contemplateur est-il donc renvoyé, sinon au monde comme texte, à un univers de signes, un « alphabet des grandes lettres d'ombre<sup>30</sup> » ? Le monde renvoie au texte qui à son tour renvoie au monde – après l'avoir lu : ainsi va le lyrisme.

Maints poèmes des *Contemplations* tiennent à la fois du chantier et du bilan ; ils procèdent tout ensemble d'un mouvement de construction supposant une grande diversité de matériaux, et une intensification des mouvements de l'imaginaire qui les mettent en oeuvre, et d'un regard rétrospectif, panoramique, embrassant les états et les âges. René Char disait que le poème est la genèse d'un être qui projette et d'un être qui retient : il semble que ce double mouvement centrifuge-centripète, générateur de transitivité, caractérise la mise en œuvre des énergies lyriques.

Le moi est le point de départ d'une « spirale vertigineuse<sup>31</sup> ». A partir de lui s'amorce un mouvement de creusement dont le lyrisme suit la pente. Le moi donne sur l'abîme. Et le lyrisme est ce principe de dilatation du langage qui avale tout dans sa forme noire : dans son deuil, dans son exil, dans son encre... le connu et l'inconnu, le bien et le mal... Mais sur quoi ce vertige donne-t-il, sinon sur lui-même : « Nous n'avons que le choix du noir » écrit Hugo dans William Shakespeare<sup>32</sup> : le choix d'écrire, comme de grimper sur l'un de ces promontoires chimériques d'où l'on a une vue plongeante sur les ténèbres : « penseur dilaté, agrandi, mais flottant<sup>33</sup> », à tout jamais anxieux.

On assiste ainsi à une montée en puissance du lyrisme dans *Les Contemplations*, et cela au fil même du volume : plus de hauteur de vue, plus d'amplitude dans la parole, plus de profondeur, plus d'inconnu, plus de visions. Le lyrisme est la parole de ce grand moi hugolien qui, comme l'écrivait Pierre Albouy, « s'érige dans l'île, s'érige au cœur même de la mort ». Et c'est déjà souligner l'irréalité de ce moi dont le lyrisme est l'expression, et son étrangeté. Le deuil et l'exil conjugués, en détachant le sujet, en mutilant sa vie, éloignent le moi biographique pour installer la voix lyrique dans un lieu irréel et sombre, au bord de l'infini, là où la méditation de la destinée a trouvé son rivage et est devenue prépondérante, c'est-à-dire où la vie même n'apparaît plus que dans ses coordonnées radicales : l'autrefois, l'aujourd'hui, la naissance, la disparition, l'éternité. Et le sujet lyrique, qui se présente à la fois comme mort

---

<sup>29</sup> *LC*, p. 221.

<sup>30</sup> *LC*, p. 78.

<sup>31</sup> *O.C.*, *op.cit.*, T.XII, p. 465.

<sup>32</sup> *O.C.*, *id.*, p.224.

<sup>33</sup> *Id.*

(il faut lire le recueil comme on « lirait le livre d'un mort ») et comme double du lecteur (« Ah ! insensé qui crois que je ne suis pas toi ») est tout sauf un individu limité : il a rejoint la cohorte des « mages », c'est-à-dire des « esprits conducteurs », « sévères artistes », « penseurs d'ombres », « têtes fécondées », « grands éclaireurs », « contemplateurs pâles », « rêveurs austères », « poètes, apôtres, prophètes », Orphées et Messies... tous ces termes devenant à peu de chose près synonymes pour désigner ceux dont le crâne est le cachot et qui « parlent le langage humain/ Dans des profondeurs qu'on ignore<sup>34</sup> ». Ces « splendides histrions », jouant « la comédie énorme / De l'homme et de l'éternité », donnent lieu à une surenchère de figuration. Car la poésie constitue ici une réponse emphatique ; elle est le lieu de la surcharge (à fort lest mythologique) : « ne craignez pas de vous surcharger d'humanité, écrit Hugo dans « Promontorium somni <sup>35</sup> » pour accéder à « ce majestueux phénomène psychique » qu'est l'inspiration, qui « gouverne l'art tout entier ».

Le moi est évidemment trop limité pour que le lyrisme soit son expression. Le sujet lyrique ne peut parler qu'au-delà de lui, ou en le diffractant et le démultipliant. Le lyrisme constitue l'espace verbal de ce rayonnement et de ce débordement qui, par exemple, produit pour le sentiment (qui est ici de deuil et d'amour) un entourage, un éclairage, un voisinage, et l'inscrit dans du plus vaste, du plus signifiant, du plus étrange. Il joue avec les échelles, varie les focales, isole et dramatise des situations ou des éléments, transforme parfois la puissance, l'acuité et la nature même du regard. Il en vient à produire une espèce d'omnipotence fictive permettant au sujet lyrique de tout voir, tout connaître, tout éprouver, et faisant déjà de lui ce « suprême savant » rêvé par Rimbaud. La vision s'élargit, s'amplifie, s'anime quand le lyrisme en est le principe : elle surplombe ou traverse l'histoire pour se faire « Légende des siècles », ventriloquer les héros de jadis et extraire de l'exemplaire et du grandiose aussi bien que du grotesque ou du misérable... Objet ultime de cela : l'unité, l'appartenance, la réversibilité et la cohésion des contraires : « le sublime est en bas<sup>36</sup> »

Le lyrisme, en même temps qu'il donne à entendre la turbulence des voix intérieures, travaille à les ordonner, voire à les réunir. Mais ce qui importe ici est d'abord l'architecturation symbolique de l'intériorité, qui fait du dedans un cosmos à part entière où les visions glissent et projettent leurs lueurs comme des astres. Le sujet hugolien est monde, le monde palpite dans le sujet ; il est lui-même pareil à un grand être dont les moindre parcelles sont conscientes. C'est une telle unité qui constitue l'enjeu du lyrisme : s'il y a chant, c'est que

---

<sup>34</sup> *LC*, p. 489.

<sup>35</sup> *O.C., op.cit.*, T.XII, p.464.

<sup>36</sup> *LC*, p. 387.

« tout parle<sup>37</sup> », et si Dieu a créé le monde par sa parole, il demeure tel une propagation de ce verbe. Le crâne du poète le contient. Plutôt que le cœur, n'est-ce pas lui le réceptacle, voire l'organe du lyrisme ?

N'est-ce pas l'un des motifs préférés de Hugo, poète au front vaste, large et lourd, souvent caricaturé, et si volontiers soupesé dans la pose méditative<sup>38</sup>. La main d'écriture soupèse la pensée qui projette sur la page son architecture symbolique de voutes, cavernes caveaux et cachots, autant de lieux creux assimilables à des bouches d'ombre... Lieu du tumulte intérieur « à la fois céleste et souterrain<sup>39</sup> », lieu de la prêtrise et de la prophétie, où s'écrit « la bible des arbres, des monts et des eaux », ce crâne de poète contient un ange<sup>40</sup> !.

Cette contenance de la boîte crânienne et cette pesée de la destinée est ce sur quoi je souhaite conclure... Qu'est-ce qui unit en définitive les deux mots « lyrique » et lyrisme » que j'ai pris soin de distinguer en ouvrant mon propos ? Qu'est-ce qui unit le moi à la surabondante amplitude du discours, sinon peut-être la *destinée*, telle que par exemple Hugo put la figurer en 1857 dans le dessin à l'encre d'un bateau emporté par une vague énorme<sup>41</sup>. Destinée, c'est-à-dire aussi bien la projection en texte du sort individuel, son grossissement lyrique, cet ego qui devient Hugo, l'assurance de sa visibilité, cette espèce de trace noire que devient le sujet dans son encre... A l'instar d'Orphée, le moi douloureux qui transite par les abîmes se mue en voix pure. La singularité lyrique devient un point de ralliement, de rassemblement et d'absorption : le sujet se voit comme dilaté bien au-delà des frontières de son être propre.

Quelle est donc la sublimité que le lyrisme donne à entendre sinon une relation présentée comme élective avec ce qui dépasse le mortel ? Il s'agit de s'élever à travers le langage, en suivant ce que Gracq appelait « les longues rampes fiévreuses » du lyrisme, vers un point de vue panoramique autorisant une vue d'ensemble de la condition humaine, un lieu où vie et mort se rejoignent et se referment en boucle.

Porte-parole d'une voix spectrale, et ainsi dégagé de toute limite, le sujet lyrique échappe à la contrainte de vraisemblance, comme au principe de non contradiction : il se montre aussi bien capable d'envol que de réconciliation des extrêmes. Il est ainsi mis en état de voyance, non par défiguration comme ce sera le cas plus tard sous la plume de Rimbaud, mais à travers l'épreuve de la mort. Il se montre à la fois blessé, amputé et accru. Il acquiert un *volume* lyrique inouï, une capacité nouvelle, en convertissant la dépossession en

---

<sup>37</sup> Voir « Ce que dit la bouche d'ombre », vers 12.

<sup>38</sup> Voir Pierre Moreau, *Ames et thèmes romantiques*, Corti, 1965, p. 61.

<sup>39</sup> *LC*, p. 379.

<sup>40</sup> *LC*, p. 384.

<sup>41</sup> Voir Victor Brombert, « Ma destinée : l'ordre, c'est le délire », dans *Hugo le fabuleux*, *op.cit.*, p. 224.

puissance, et en faisant aussi bien de l'exil sa force. Ce « mort » qui écrit un livre est le nouvel Orphée...

\*\*\*

« La poésie veut des mots que l'on puisse prendre dans son destin » dira Yves Bonnefoy ; elle veut des mots lourds et riches de sens qui « portent la promesse de l'être<sup>42</sup> », gros d'espérance donc, en dépit de la fatalité même dont l'écriture recrée la conscience... Et Bonnefoy d'ajouter : « le vrai sujet du poème, c'est une existence qui reprend forme – une finitude qui s'illimite<sup>43</sup>. » A l'instant de conclure, malgré l'éloignement marqué qui sépare les deux auteurs, voire les profondes divergences entre leurs deux poétiques (à la différence de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, Victor Hugo n'est pas un poète dont Yves Bonnefoy se réclame), j'accorderais volontiers ce propos aux *Contemplations* de Victor Hugo. Sous diverses formes, dès qu'il y a lyrisme, si elle n'est toujours consolatoire, la poésie se fait *réparatrice*.

---

<sup>42</sup> *L'Improbable*, *op.cit.*, p. 254.

<sup>43</sup> *Id.*, p. 269.

## TOPOGRAPHIE DES *CONTEMPLATIONS*

La datation des poèmes des *Contemplations* pose des problèmes très complexes – ce qui n’empêche pas qu’elle doit être observée de près<sup>1</sup>. Il faut toujours penser à relever la date imprimée, rechercher la date réelle quand elle est connue, expliquer l’écart (ou la concordance) entre les deux, ne pas hésiter à décomposer la première entre le jour, le mois, l’année, parfois même l’heure, qui chacun peut avoir un sens différent, afin d’en recomposer un plus profond. Bref il faut toujours chercher à voir, « sous le monde réel », ou apparent, ce « monde idéal qui se montre resplendissant à l’œil de ceux que des méditations graves ont accoutumés à voir dans les choses plus que les choses » – pour reprendre la formule magique écrite et publiée à vingt ans par Victor Hugo en préface de son premier livre, les *Odes et poésies diverses* (1822). C’était juste avant de proposer sa définition de la poésie sous forme lapidaire : « La poésie, c’est tout ce qu’il y a d’intime dans tout<sup>2</sup>. » Or rien n’est moins intime, a priori, qu’une date ou un lieu, propriété commune. Les lecteurs de « Tristesse d’Olympio » le savent bien :

Dieu nous prête un moment les prés et les fontaines,  
Les grands bois frissonnants, les rocs profonds et sourds,  
Et les cieux azurés et les lacs et les plaines,  
Pour y mettre nos cœurs, nos rêves, nos amours !

Puis il nous les retire<sup>3</sup>.

S’il est vrai qu’une date ou un lieu n’ont rien de poétiques en eux-mêmes, ils le deviennent supérieurement en entrant, comme une manière de signature, dans ces poèmes dont le recueil pourrait s’appeler aussi « *les Mémoires d’une âme*<sup>4</sup> ». C’est pour insister sur cet aspect-là que Victor Hugo a tenu à ajouter régulièrement des indications de dates et de lieux à la fin de ses poèmes. Habitude prise en exil, mais exploitée ici sur une tout autre échelle que dans *Châtiments*. Comme en témoignent les éditions originale française et belge des *Contemplations*, il a sûrement lui-même veillé à faire composer ces indications en caractères beaucoup plus petits que les vers, et à les placer systématiquement en bas à droite en pied de page – très séparées du poème, donc, si ce dernier se termine en haut de la page, ou assez rapprochées s’il tombe en bas de page.

La *topographie*, étymologiquement du moins, signifie l’écriture du lieu, ou des lieux. Son premier sens est ainsi la description détaillée d’un lieu, d’un pays, d’un canton particulier. S’il est difficile de prétendre pouvoir décrire de façon détaillée *Les Contemplations*, il est en revanche possible de relever et d’essayer de comprendre le sens de ces indications de lieu ajoutées par Victor Hugo à ses poèmes. Elles contribuent pour un part non négligeable à l’architecture générale du recueil, à propos de laquelle il lui est arrivé de laisser échapper dans des lettres à des correspondants choisis quelques confidences devenues célèbres. À Noël

---

<sup>1</sup> Voir la thèse de Colette Gryner, *Le Temps dans “Les Contemplations” de Victor Hugo*, disponible sur le site du Groupe Hugo.

<sup>2</sup> *Odes et ballades*, préface de 1822.

<sup>3</sup> *Les Rayons et les ombres*, XXXIV.

<sup>4</sup> *Les Contemplations*, préface.

Parfait, le 12 juillet 1855 : « les pièces de ce diable de recueil sont comme les pierres d'une voûte. Impossible de les déplacer<sup>5</sup>. » À Émile Deschanel quatre mois plus tard, quand le monument a pris son tour définitif : « Ce poème est une pyramide en dehors, une voûte au dedans ; pyramide de temple, voûte de sépulcre. Or, dans les édifices de ce genre, voûte et pyramide, toutes les pierres se tiennent<sup>6</sup>. »

Le cadre général ne pose aucun problème. La préface (en prose) est suivie de l'indication « Guernesey, mars 1856 » ; la postface dédicace (en vers) « À celle qui est restée en France » : « Guernesey, 2 novembre 1855, jour des Morts. » Ce sont les deux seules mentions de Guernesey dans le recueil ; leurs dates ont des significations bien précises : le 2 novembre 1855, c'est le troisième jour de Victor Hugo à Guernesey – « jour des Morts », mais aussi de la résurrection pour lui – ; mars 1856, c'est le dernier mois avant la publication du recueil, le moment de ses ultimes ajustements. Ces deux dates sont biographiquement exactes, et vérifiables, mais elles ont surtout une signification politique, car tout le recueil, on le sait, avait été préparé, agencé, et en partie écrit à Jersey. Victor Hugo et nombre de proscrits ayant été expulsés de Jersey en octobre 1855, c'est à Guernesey, l'île voisine et rivale, que la gloire de ce livre allait revenir. Plus prosaïquement, Victor Hugo annonce ainsi au monde son changement d'adresse – et, de fait, l'île associée à son nom, c'est aujourd'hui Guernesey beaucoup plus que Jersey. On pourrait aussi penser à ce propos au travail d'encadrement qu'il fera, un peu plus tard à Guernesey, de ses propres dessins terminés depuis un certain temps, leur redonnant ainsi un surcroît de signification<sup>7</sup>.

### Sans lieu ni date

Après les quatre quatrains liminaires de la première partie, accompagnés d'une seule date, « Juin 1839 »<sup>8</sup>, les six livres du recueil regroupent 156 poèmes. Tous sont suivis dans l'édition d'une indication, date seule ou lieu et date, sauf un, car rien n'est jamais systématique chez Victor Hugo, et encore moins dans *Les Contemplations*. Cette exception, c'est le poème I, 16, formé de seize alexandrins séparés en deux groupes sous le titre « Vers 1820 ». On serait tenté d'affirmer qu'il ne s'achève pas par une date précisément parce que son titre est une date, mais ce serait trop simple : d'autres poèmes ont pour titre une date, par exemple « 15 février 1843 » (IV, 2), ou un lieu précis (deux occurrences : « À Villequier », IV, 15, et « Aux Feuillantines », V, 10), ou encore un lieu et une date, comme l'unique « À Granville, en 1836 » (I, 14) – ce qui ne les empêche pas de s'achever par un redoublement de cette date (« Dans l'église, 15 février 1843 »), de ce lieu précisément (« Villequier, 4 septembre 1847 »), d'un autre lieu qui substitue au lieu du souvenir – les Feuillantines – celui de la nouvelle maison (« Marine-Terrace, août 1855 »), et enfin, pour le fameux « À

---

<sup>5</sup> Victor Hugo à Noël Parfait, 12 juillet 1855 ; *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel, II (janvier 1854-avril 1857)*, Victor Hugo publie “*Les Contemplations*” et les “*Discours de l'exil*”, éd. Sheila Gaudon, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2004, p. 145.

<sup>6</sup> Victor Hugo à Émile Deschanel, 15 novembre 1855 ; *ibid.*, p. 193, note 3. Nous avons corrigé « ces édifices » en « les édifices ».

<sup>7</sup> Voir Jean Gaudon, « Souvenir de... », dans *Victor Hugo et les images*, éd. Madeleine Blondel et Pierre Georgel, Dijon, Aux Amateurs de Livres, 1989, p. 152-167.

<sup>8</sup> Ce n'est pas ici le lieu de les commenter, mais contentons-nous de signaler que leur place pose problème. Est-ce une variante en vers de la préface, ou une préface en vers de la première partie, « Autrefois (1830-1843) » ? L'édition au programme est sur ce point contradictoire, comme d'autres du reste : à la page (non numérotée) 31, le poème paraît bien être une préface de la première partie (« Autrefois ») ; mais dans la table des matières (p. 604), il n'appartient pas à la première partie et concerne le recueil dans son ensemble. Cette dernière leçon apparaît plus clairement dans l'édition originale belge (Bruxelles et Leipzig, Kissling, Schnée et Comp<sup>ie</sup>, en deux volumes de format in-12, c'est-à-dire beaucoup plus petits que ceux de la française in-8), laquelle insère entre la préface en prose et le poème une nouvelle page de faux-titre contenant pour seule indication au recto « LES CONTEMPLATIONS », et non pas « Autrefois (1830-1843) » ou « tome premier ».

Granville, en 1836 », par un bel exemple de redondance, « Granville, juin 1836 »<sup>9</sup>. Ce n'est donc pas en raison de son titre daté, « Vers 1820 », que ce poème n'est prolongé d'aucune indication finale. Il forme à lui tout seul un cas à part<sup>10</sup>, d'autant que sa date entre en contradiction avec le titre de la partie dans laquelle il se trouve, bornée par les limites « 1830-1843 », et que cette contradiction est trop flagrante pour ne pas être aussi significative. Il faut donc le regarder de plus près.

Le poème s'adresse sur un ton badin à une certaine Denise, femme d'un vieux docteur pédagogue qui ennuie comme il se doit le poète écolier, lequel semble aspirer à le tromper avec sa jeune épouse rêveuse, qu'il tutoie. C'est l'enfance de Victor Hugo pour le moins recomposée, sinon tout à fait fantasmée. On se demande bien pourquoi ce vieux pédagogue a pour épouse une Denise présentée comme une adolescente qui rêve, qui chante, et qui se trouve « À l'âge où l'innocence ouvre sa vague fleur », mais il est précisé dès l'incipit qu'il s'agit bien de sa femme et non de sa fille. Ce poème, qui ressemble davantage aux *Chansons des rues et des bois* (1865) qu'aux *Odes et poésies diverses* (1822), porte sur son manuscrit la date du 18 octobre 1854. Datation exacte, selon toutes les apparences ; on aurait pu la deviner aussi par la proximité d'inspiration avec *La Forêt mouillée* écrite cette année-là. Sans se laisser aveugler par le vers du *Phèdre* de Racine parodiquement intégré par Victor Hugo dans ce poème, Jean-Bertrand Barrère l'a rapproché du « Maître d'école », chanson de Béranger<sup>11</sup>. La date de ce « Maître d'école », 1821, donne une indication précieuse sur le titre du poème de Victor Hugo : il ne faut sans doute pas lire « Vers 1820 » comme une approximation, et *vers* comme une préposition temporelle, mais bien plutôt comme un substantif apposé ; ce sont des vers dans le goût de 1820. En tout cas les deux lectures sont possibles, d'autant qu'il n'était pas nécessaire de connaître sur le bout des doigts la vie de Victor Hugo pour savoir qu'il ne s'agissait pas là d'une autobiographie déguisée. Autre indice d'un jeu formel, cette chanson de Béranger transposée en poème de Victor Hugo évoque surtout une autre forme : certes, les alexandrins ont des rimes plates, mais la division en deux blocs de neuf et sept vers en fait une manière de sonnet, rallongé d'un vers de part et d'autre de la frontière qui sépare les quatrains des tercets. Chanson, poème, sonnet, avec un vers de tragédie de Racine en prime, son genre étonnant incite à lire sa morale sur un autre ordre, moins sur le mode de Béranger cette fois, que sur celui de Pétrarque, par exemple : Denise deviendrait une allégorie de la connaissance que l'écolier cherche à s'approprier en passant par-dessus son maître – d'autres poèmes, plus célèbres, du recueil, soulignent l'écart entre le savoir et ceux qui sont censés le représenter, l'incarner, ou le transmettre. Bref tout indique que cet unique poème sans lieu ni date n'est qu'apparemment anodin. Ce serait une erreur de penser qu'il aurait

---

<sup>9</sup> Victor Hugo était bien passé en juin 1836 à Granville, d'où il avait failli traverser la mer jusqu'à Jersey, la lettre du 30 juin 1836 en porte le témoignage plaisant (Victor Hugo, *Correspondance familiale et écrits intimes*, dir. Jean Gaudon, Sheila Gaudon, Bernard Leuilliot et Evelyn Blewer, Laffont, tome II, 1991, p. 297) ; il était maintenant à Jersey, et regardait la France ; il y avait bien de quoi faire de l'indication finale un reflet du titre (ou l'inverse). Il convient naturellement de lui associer l'autre poème, assez proche dans le même livre, localisé et daté « Granville, juillet 1836 » : « Unité » (I, 25). La localisation à Granville donne à cette unité un sens temporel, alors que le poème, brève fable en dix alexandrins qui met face à face le soleil et la marguerite, décrit l'unité de la nature à toutes les échelles, source infinie de métaphores poétiques, et annonce de « Magnitudo parvi ».

<sup>10</sup> On pourrait certes lui associer le fameux « 4 septembre 1843 », espèce de poème fantôme formé d'une page blanche qui ne contient qu'une ligne de points noirs (treize, dans l'édition originale) sous son titre date, page intercalée entre le poème du mariage (« 15 février 1843 », IV, 2) et « Trois ans après » (IV, 3), car il ne contient lui non plus ni date finale, ni localisation. Mais justement, ce n'est pas un poème. Dans le second tome de l'édition originale, où il occupe la page 9, la date fatidique est imprimée dans un corps différent de celui utilisé pour les titres, et la page en question, comme dans toutes les éditions, n'apparaît pas dans la table des matières. Voir Ludmila Charles-Wurtz, « La Coupure des *Contemplations* » (site du Groupe Hugo, séance du 21 octobre 2000).

<sup>11</sup> Voir Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Victor Hugo*, nouveau tirage corrigé, Klincksieck, 1972, t. II, p. 109-111.

mieux eu sa place dans les recueils posthumes de Victor Hugo. Il est investi dans *Les Contemplations* d'une mission importante : attirer l'attention du lecteur sur les indications finales. L'amphibologique « Vers 1820 » cache une leçon presque liminaire : qu'il va falloir dans tout le recueil se méfier des dates, des lieux, et de leurs doubles ou triples fonds, à l'image de ce titre qui les remplace pour la seule et unique fois du recueil.

### Double lieu, double date

Tout à l'inverse de ce poème orphelin, une autre catégorie se singularise par son écart avec la norme : ce sont les poèmes suivis d'une indication double de date et de lieu. Il y en a trois dans le recueil : I, 10 (« À Madame D. G. de G. ») ; II, 28 (« Un soir que je regardais le ciel ») et V, 3 (« Écrit en 1846 » / « Écrit en 1855 »).

Trois cas particuliers, trois modalités différentes.

Le premier, le poème à Delphine de Girardin, celle qui avait introduit les tables parlantes à Jersey en allant rendre visite à Victor Hugo en septembre 1853, est le plus spectaculaire. Il se trouve dans le premier livre pour marquer l'importance de sa dédicataire sur sa philosophie, et pour annoncer dès l'« Aurore » (livre I) le « Bord de l'infini » (livre VI). C'est le seul poème à double date du recueil dont les indications finales sont complètes, transparentes, et vérifiables. Victor Hugo avait en effet envoyé une première version de ce poème à Delphine Gay, la célèbre « Muse de la patrie », femme d'Émile de Girardin, le directeur de *La Presse*. C'était sans doute pendant l'été de 1840, puisque la version assez semblable qu'il avait gardée pour lui, aujourd'hui reliée dans le manuscrit des *Contemplations*, porte la date du 27 août 1840. Commencant comme un madrigal convenu, le poème changeait de dimension en son cœur en s'élevant pour ainsi dire de la femme à la muse, du physique à la métaphysique. Delphine de Girardin ayant joué un rôle si important dans la genèse des *Contemplations*, il était normal non seulement qu'elle y ait sa place (juste après André Chénier, elle est le premier artiste vivant à se voir gratifié d'un poème), mais aussi qu'elle soit tenue au courant de la progression du recueil. Au début du mois de janvier 1855, elle avait ainsi été la première (après Jules Janin) à recevoir cette annonce, hélas bien prématurée : « D'ici à deux mois, vous aurez *Les Contemplations*<sup>12</sup>. » L'éditeur Hetzel avait reçu le poème à Delphine dans le premier envoi du manuscrit des *Contemplations*, le 31 mai 1855, mais il ne l'avait pas tout de suite imprimé, si bien que Noël Parfait, qui s'occupait à Bruxelles de surveiller la composition et la correction des épreuves, n'avait pu retourner ces dernières que le 5 juillet (date de sa lettre d'accompagnement). Or le 3 juillet, Victor Hugo avait reçu l'annonce de la mort de Mme de Girardin, survenue à Paris le 29 juin. Le post-scriptum d'une lettre adressée à Paul Meurice le jour même traduisait l'intensité de sa douleur : « Mme de Girardin. Quel malheur ! Il y a deux ans, elle était ici [...] cette grande âme [...]. Je viens d'écrire à Émile de Girardin. Nous sommes navrés de cette mort<sup>13</sup>. » C'est donc seulement trois ou quatre jours après avoir écrit ses lettres de condoléances, le 6 ou le 7 juillet, qu'il avait reçu les premières épreuves du premier livre des *Contemplations*. Il fut naturellement frappé de la coïncidence entre la première vision imprimée de son poème composé depuis une quinzaine d'années et la disparition de sa dédicataire. Sous le choc, il voulut composer un hommage posthume à partir de ce poème ancien, en y introduisant le minimum de corrections comme il se doit sur des épreuves<sup>14</sup>. Il y parvint à merveille, au point d'être lui-même impressionné par le résultat, comme il l'écrivit non sans une certaine naïveté

---

<sup>12</sup> Victor Hugo à Delphine de Girardin, 4 janvier 1855 ; Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Club français du livre [désormais notée CFL], t. IX, 1968, p. 1087.

<sup>13</sup> Victor Hugo à Paul Meurice, 3 juillet 1855 ; *ibid.*, p. 1093.

<sup>14</sup> Voir Jean-Marc Hovasse, « Genèse du poème "À Madame D. G. de G." (*Les Contemplations*, I, 10) », *Lectures des "Contemplations"*, dir. Ludmila Charles et Judith Wulf, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

à Noël Parfait en lui renvoyant ses épreuves corrigées, le 8 juillet : « Je recommande à votre attention fraternelle les corrections des pages [...], et tout particulièrement 45, 46, la pièce à madame de Girardin qui, avec quelques mots et quelques vers changés, se trouve comme faite pour sa mort. (Noble femme, et que je regrette profondément<sup>15</sup>). » Cet étonnement, il a tenu à le partager avec ses lecteurs les plus attentifs en inscrivant à la fin du poème sa genèse en deux temps : « Paris, 1840. – Jersey, 1855. » La première date simplifie celle inscrite au bas du manuscrit des *Contemplations* (« 27 août 1840 »), la seconde rappelle la correction des épreuves, entre le 6 et le 8 juillet 1855, mais la signification de leur jonction reste forcément pour le lecteur très en-deçà de ce qu'elle rappelle à l'auteur – comme si Victor Hugo avait prévu les futures éditions critiques.

La double date du deuxième poème, « Un soir que je regardais le ciel », en dernière position du livre II, reste beaucoup plus mystérieuse : « Montf., septembre 18.. – Brux..., janvier 18... ». La présentation est aussi symétrique que la précédente, mais elle se distingue par son imprécision, ou plutôt par un même contraste bizarre entre la précision du mois et l'imprécision du millésime, où les dizaines et les unités sont remplacées par des points. Sur ce modèle assez fréquent dans le recueil, les deux noms de lieu sont abrégés, mais selon deux modalités différentes : le premier « Montf. », se termine par un point ; le second, « Brux... » par trois points. Les exégètes n'ont pas de mal à compléter le second : une ville qui commence par « Brux » sous la plume de Victor Hugo (et même d'un autre) a de fortes chances d'être Bruxelles, et comme Victor Hugo ne s'est trouvé à Bruxelles, dans toute sa vie, qu'une fois en janvier, au début de l'exil, ils complètent facilement : Bruxelles, janvier 1852, deuxième mois de l'exil. Le premier nom de lieu est plus délicat : certains avancent que « Montf. » est « Montfort-l'Amaury », d'autres que « Montf. » est « Montfermeil ». Il convient d'éliminer « Montfort-l'Amaury », car un poème important du livre I (« Elle était déchaussée, elle était décoiffée... ») est bien localisé, lui, « Mont-l'Am., juin 183. », et ce « Mont-l'Am. », sauf s'il annonce *La Montagne de l'âme* de Gao Xingjian (prix Nobel de littérature 2000), est cette fois très vraisemblablement Montfort-l'Amaury, charmant village lié depuis longtemps à la poésie de Victor Hugo (*Les Odes et Ballades*, V, 18). Il exclut donc à peu près sûrement qu'il puisse apparaître ailleurs sous cette autre forme réduite de « Montf. ». Inutile aussi de passer en revue la trentaine de communes françaises qui commencent par ces cinq lettres : il s'agit bien de Montfermeil, le village où les Thénardier exploitent Cosette avant que Jean Valjean ne vienne la délivrer – Victor Hugo y fit sans doute plusieurs repérages au moment où il écrivait *Les Misères*, à la fin de la monarchie de Juillet. Cette question en soulève une autre : la femme qui parle dans le poème est-elle Juliette ou Léonie ? Pierre Albouy avait selon toutes les apparences raison de l'écarter par l'ironie dans son annotation pourtant fort savante<sup>16</sup>. Mais si l'on pense à la position exceptionnelle de ce poème, à son contenu qui tourne autour de l'amour, du souvenir et de l'oubli, et à certains dessins énigmatiques de Victor Hugo sous forme de rébus, l'énigme semble livrer sa clé : en arrivant à Bruxelles en exil, Victor Hugo avait dû choisir entre Juliette et Léonie, sa grande passion des années 1840. Juliette l'avait suivi, Léonie voulait le rejoindre, il avait dû intervenir pour éviter que se reforme à Bruxelles la situation impossible de l'année précédente à Paris. Ce choix douloureux rejetait Léonie du côté du souvenir ; il essaye de lui faire comprendre par ce poème, qui est une manière de lettre, qu'il a renoncé à elle en même temps qu'il a renoncé au bonheur. Montfermeil se termine par un point (« Montf. ») parce que c'est du passé, clos et précieux, Bruxelles par des points de suspension (« Brux... ») parce que

---

<sup>15</sup> Victor Hugo à Noël Parfait, 8 juillet 1855 ; *Correspondance entre Victor Hugo et Pierre-Jules Hetzel*, éd. cit., t. II, p. 140-141.

<sup>16</sup> « Nous nous résignerons, sans beaucoup de peine, à ne pas savoir si celle qui, ici, est jalouse du ciel, s'appelle Juliette ou Léonie. » (Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, p. 1455.)

c'est un présent durable et malheureux<sup>17</sup>. Sans doute ce poème, dont le manuscrit date apparemment entièrement de janvier 1846, n'avait-il pas été écrit dans ce but, mais il est réorienté par cette double indication finale, confidence ou message codé à usage intime.

Le troisième poème concerné par la double datation forme une troisième exception : il s'agit de la très longue pièce intitulée « Écrit en 1846 » (V, 3), dont l'indication finale est « Paris, juin 1846 », et qui se poursuit par « un post-scriptum après neuf ans », lequel bénéficie d'un titre à part, « Écrit en 1855 », et d'une autre indication finale : « Jersey, janvier 1855 ». Double exemple de redondance apparente entre le titre et la datation. Bien qu'il s'agisse d'une reconstitution fictive, on se trouve plus près du cas du poème à Delphine de Girardin : les dates et les lieux sont clairs, et leur réunion recompose à l'intérieur d'un même poème une division chronologique annonçant l'exil dans le premier cas, rappelant Paris dans le second. Mais il y a aussi des différences notables, dont la principale est qu'aucune de ces deux dates en clair ne correspond cette fois à la réalité, puisque ce poème célèbre appartient à la série des arts poétiques de novembre 1854. En ce sens, il présente une autre modalité, au livre cinquième, du diptyque exactement contemporain formé au livre premier par les deux poèmes successifs « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) et « Suite » (I, 8). Les deux pièces, ostensiblement liées par leur unité de ton et par une conjonction de coordination liminaire dans le second (« Car le mot, qu'on le sache... »), étaient pourtant divisées tout aussi ostensiblement par leurs dates finales : « Paris, janvier 1834 » pour le premier, « Jersey, juin 1855 » pour le second. Et ce « Jersey » de la « Suite » formait aussi une exception remarquable puisque c'était l'unique mention de l'exil dans les notations de lieu du livre premier, où il ne devait (chrono)logiquement pas avoir sa place. Difficile, dès lors, d'imaginer que ce soit par erreur que Victor Hugo ait placé dans son premier livre « Quelques mots à un autre » (I, 26), avec son indication finale « Paris, novembre 1834 », alors qu'il renvoie par son mode d'adresse (à un supposé marquis, puis à « un autre ») au poème « Écrit en 1846 » du cinquième livre, qui s'achève pourtant sur l'indication ultérieure « Paris, juin 1846 ». Ce sont en réalité, avec le « Jersey » du poème « Suite » (I, 8), deux modalités de la même annonce qui rend l'exil présent avant l'exil, et contribue plus largement à l'unité des *Contemplations*. Dans la série des « arts poétiques », répartis entre les livres premier et cinquième, tous originaires de « Paris » avec de brèves extensions à « Jersey », les lieux sont plus importants que les dates.

Les trois poèmes suivis d'une double indication de date et de lieu ont bien tous trois des modalités et des raisons différentes, mais ils ont aussi tous trois la spécificité d'intégrer à l'échelle du poème la dichotomie constitutive du recueil.

Une fois mis de côté le poème liminaire « Un jour, je vis, debout au bord des flots mouvants... », la dédicace finale « À celle qui est restée en France », « Vers 1820 » sans lieu ni date, et les trois pièces stricto sensu à doubles lieux et doubles dates, les six livres des *Contemplations* regroupent 152 poèmes qui sont tous suivis dans l'édition d'une simple indication, laquelle contient toujours une date, qui est augmentée d'un lieu dans un peu moins des deux tiers des cas (62 %). La catégorie des poèmes datés sans indication de lieu représente donc un peu moins de 40 % des cas. Ils sont très inégalement répartis : trois seulement dans le premier livre, douze dans le deuxième, vingt-quatre dans le troisième, neuf dans le quatrième, cinq dans le cinquième comme dans le sixième. La spécificité de la première partie du recueil, « Autrefois », saute ainsi aux yeux par ses contrastes par rapport à la seconde, et par ses contrastes intérieurs entre les différents livres.

## Autrefois

---

<sup>17</sup> « La vie est une phrase interrompue. » (Victor Hugo, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Seebacher et Guy Rosa, *Océan*, éd. René Jurnet, Laffont, coll. « Bouquins », 1989, rééd. 2002, p. 109.)

Le livre premier, « Aurore », est celui qui contient le moins de poèmes non localisés, en plus du cas à part « Vers 1820 », puisqu'ils ne sont que trois : « Lise » (I, 11), « Vere novo » (I, 12) et « La Fête chez Thérèse » (I, 22). Impossible de les analyser dans le détail, d'autant qu'ils comptent au moins deux chefs-d'œuvre, mais il est facile de leur trouver un point commun : l'amour. « Lise » raconte les premières amours du poète de façon beaucoup plus autobiographique, émue et convaincante que « Vers 1820 » – disons que c'est sa version authentique. « Vere novo » se rapproche en revanche par sa date de rédaction réelle comme par son contenu et même par son titre de « Vers 1820 » (une mignardise dans la lignée de *La Forêt mouillée*), et « La Fête chez Thérèse » est... « La Fête chez Thérèse », un monde à part, en arrière comme en avant de son temps, à mi-chemin de Watteau et de Verlaine. Derrière leur réelle unité thématique, ces trois poèmes très divers de dates de composition comme d'inspiration semblent exploiter aussi trois modalités d'énonciation différentes : la confidence autobiographique à la première personne du singulier (« Lise »), la distance prise dans le pronom indéfini (« Vere novo »), puis le mélange des deux (« La Fête chez Thérèse », où l'énonciation dominée par un « nous » problématique passe indifféremment du « je » au « on », sans oublier un « moi » détaché). Ce ne sont certes pas les seuls poèmes amoureux du premier livre, mais leur absence de localisation finale, qui leur donne un surcroît de généralité peut-être, incite à les rassembler en une série.

Sur les vingt-six poèmes localisés du livre premier, treize sont situés à Paris, huit en région parisienne. Pour ces derniers, « Les Roches », la propriété des Bertin sur la commune de Bièvres, où Victor Hugo vint à plusieurs reprises séjourner en famille autour des années 1830, et « La Terrasse », à Saint-Prix, où la famille Hugo s'installa en 1840 (elle y retourna les deux années suivantes, mais pas au château de La Terrasse), ces deux propriétés font part égale avec trois poèmes chacune. Elles ont pour autre point commun d'être toutes deux décrites dans des poèmes de la seconde partie : « Quand nous habitons tous ensemble... » et surtout « Ô souvenirs ! printemps ! aurore ! » (IV, 6 et 9) pour La Terrasse ; « À Mademoiselle Louise B. » (V, 5) pour Les Roches. Les indications de lieu jouent ainsi en quelque sorte le rôle de prolepses narratives, ce n'est pas le seul exemple. Deux lieux un peu plus éloignés de Paris font aussi leur apparition dans ce livre : Montfort-l'Amaury, déjà mentionné pour le célèbre « Elle était déchaussée, elle était décoiffée... » (I, 21), et une forêt de Compiègne plus énigmatique pour la « Halte en marchant » (I, 29)<sup>18</sup>. La géographie de l'exil fait enfin son apparition discrète à travers trois poèmes : deux localisés à Granville (I, 14 et 25), et un à Jersey (I, 8), déjà mentionnés.

Dans le livre deuxième, « L'Âme en fleur », douze des vingt-huit poèmes n'ont pas d'indication finale de lieu. À deux exceptions près (II, 12 et II, 17), ils ont pour particularité d'être regroupés au début (II, 3 à II, 5) et vers la fin du livre (II, 19 à II, 25) ; et sans exception tous ont un mois sans millésime (« 18.. »), ce qui est une constante de ce livre. Les douze poèmes sans lieu ne font pas le tour du calendrier : cette année recomposée commence en mai et se termine en décembre, sans passer par novembre réservé au livre des morts (trois mai, trois juin, un juillet, deux août, un septembre, un octobre et un décembre). Ce sont des poèmes amoureux, ce qui ne les distingue guère non plus des autres du même livre, sinon qu'ils ont peut-être, comme « Un soir que je regardais le ciel » qui termine ce livre, quelque chose à cacher. Non pas un cycle entier réservé à Léonie, par exemple, mais assurément un mélange de pièces écrites pour Juliette et d'autres écrites pour d'autres. Car la biographie nous apprend bien que les poèmes « Il fait froid » (II, 20), « Aimons toujours ! aimons encore... » (II, 22), et « Que le sort, quel qu'il soit... » (II, 24), tous trois moins passionnés que mélancoliques et

<sup>18</sup> Victor Hugo a dormi à Compiègne le 18 août 1835, au retour de son voyage en Normandie, mais le poème est daté « juin 1837 ». La mention de la forêt est commune avec « Mon bras pressait ta taille frêle... » (II, 10), mais les deux poèmes paraissent aussi opposés que Compiègne et Fontainebleau.

résignés, ont bien été écrits pour Juliette<sup>19</sup>, de même que deux autres poèmes du même livre : la chanson « Viens ! – une flûte invisible... » (II, 13), dont la localisation finale « Les Metz, août 18.. » désigne la propriété qui avait abrité les amours de Victor et de Juliette dans la vallée de la Bièvre en septembre 1834 et 1835, et enfin les « Paroles dans l'ombre » (II, 15) qui enregistrent avec un discours introductif réduit à sa plus simple expression les plaintes de la bien-aimée<sup>20</sup>. Juliette Drouet connaissait ou pouvait reconnaître ces poèmes, dont elle possédait une version manuscrite ou qu'elle avait directement inspirés ; mais les autres ? Les différences de tonalité, frappantes aujourd'hui, l'étaient sans doute encore plus pour elle, dont la présence visible reste modeste dans le recueil<sup>21</sup>. Le travail de Victor Hugo sur les indications finales contribue certainement à effacer les allusions trop voyantes, à brouiller les pistes, à donner aux poèmes non localisés et jamais précisément datés (« 18.. ») le même degré de généralité qu'aux poèmes antiques comme « Le Rouet d'Omphale » (II, 3) et « Églogue » (II, 12), qui appartiennent tous deux à cette catégorie.

Sur les quinze poèmes ayant une unique indication de lieu finale, c'est encore Paris et la région parisienne qui dominent, mais le rapport entre les deux tend à s'inverser : cinq poèmes pour Paris proprement dit, sept poèmes pour la région parisienne (deux pour Chelles, deux pour Fontainebleau et sa forêt, un pour Lagny, un pour Saint-Germain, un pour Triel et un pour Les Metz à Jouy-en-Josas). Autrement dit, la vallée de la Marne à l'est (Chelles, Lagny), la vallée de la Seine à l'ouest (Saint-Germain, Triel), la vallée de la Seine au sud-est (Fontainebleau), la vallée de la Bièvre (Les Metz) pour faire un lien avec les recueils d'avant l'exil. Le poème « Lettre » (II, 6) fait entrer prématurément la Manche dans ce livre (« Près le Tréport »), tandis qu'« En écoutant les oiseaux » (II, 9) introduit « Caudebec », à deux pas de Villequier. Le grand Paris, la Seine et la Manche : tous les éléments du drame de la seconde partie sont mis en place, l'air de rien.

Le livre troisième, « Les luttes et les rêves », présente certainement le cas le plus étonnant de tous à propos des indications de lieu. Sur ses trente poèmes, vingt-quatre n'en ont pas, soit 80 % d'entre eux. Il n'en reste donc que six de localisés. Paris commence à disparaître, puisqu'il ne se trouve plus qu'à la fin de « Melancholia » (III, 2) et du « Poète » (III, 28). Les indications « Cauteretz » et « Biarritz », proches par la date et la géographie, marquent deux poèmes jointifs (III, 25 et 26) associés sans évidence apparente au voyage en Espagne de l'été de 1843. Le premier (« L'enfant, voyant l'aïeule... ») y a en effet été écrit, et son rôle dans la genèse du recueil semble plus important que son contenu<sup>22</sup> ; le second, « Joies du soir », écrit beaucoup plus tard (13 décembre 1854) y est associé par proximité

---

<sup>19</sup> Pour le premier et le troisième, respectivement offerts pour le jour de l'an de 1839 et pour la Sainte-Juliette de 1840, c'est indéniable ; pour le deuxième c'est très vraisemblable.

<sup>20</sup> Voir Florence Naugrette, « Une lettre inédite de Juliette Drouet, source du poème de Victor Hugo "Paroles dans l'ombre" (*Les Contemplations*) », *RHLF* n° 4, octobre-décembre 2012, p. 949-954.

<sup>21</sup> En plus de ces cinq poèmes du deuxième livre et des deux magnifiques chants funèbres à la mémoire de Claire Pradier (V, 14 et VI, 8), *Les Contemplations* accueillent aussi, dans le cinquième livre où sont regroupées les pièces adressées par Victor Hugo à son entourage, une élégie offerte à Juliette, comme autrefois : « J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... » (V, 24). Suivie de l'indication finale unique en son genre « Île de Serk, août 1855 », il s'agit en réalité des premiers vers écrits par Victor Hugo en arrivant à Jersey. Voir Jean-Marc Hovasse, « Les Poèmes à Juliette ou *Les Contemplations d'Olympio* », catalogue de l'exposition de la Maison de Victor Hugo *Juliette Drouet 1806-2006*, « *Mon âme à ton cœur s'est donnée...* », dir. Danielle Molinari, Gérard Pouchain et Jérôme Godeau, Paris Musées, 2006, p. 29-42.

<sup>22</sup> Commentaire de Pierre Albouy dans son édition : « Ces huit vers, datés du 25 août, sont écrits sur le feuillet d'un album de voyage, dont la plus grande partie est occupée par un dessin de Hugo représentant un personnage, penché sur un précipice et le bras levé ; en haut, à droite, ce mot : "Contemplations". Légende du dessin, titre du poème, qui décrit une "chose vue", ou projet pour un livre futur ? » (Victor Hugo, *Œuvres poétiques*, éd. cit., t. II, p. XII.)

thématique<sup>23</sup>. Restent les deux poèmes localisés à Ingouville, « La clarté du dehors... » (III, 22) et surtout « Magnitudo parvi » (III, 30), le plus long des *Contemplations* (une trentaine de vers de plus que « Ce que dit la bouche d'ombre »).

Il existe deux poèmes localisés à Ingouville, mais il existait alors aussi deux localités qui s'appelaient Ingouville, distantes environ de quatre-vingts kilomètres. Les deux ont pour ainsi dire disparu : la première, à l'ouest de Saint-Valéry-en-Caux, est souvent rebaptisée Ingouville-sur-Mer ; la seconde a été absorbée par Le Havre, patrie des Vacquerie, qu'elle touchait sur son côté nord, entre Gravelle et Sainte-Adresse. Des hauteurs de ce faubourg du Havre, on peut admirer la ville et surtout l'entrée de la Seine dans la Manche. Il va de soi qu'il ne peut s'agir pour « Magnitudo parvi », à la frontière d'« Autrefois » et d'« Aujourd'hui », entre la terre et la mer, au point de jonction de la Seine qui a pris Léopoldine et de la Manche qui garde Victor Hugo prisonnier, que de cet Ingouville-là<sup>24</sup>. Le contenu de cet immense poème achevé le 1<sup>er</sup> février 1855 le confirme, si besoin était. Ses plus anciens passages ont été rédigés non pas en « août 1839 », comme l'indique sa date fictive<sup>25</sup>, mais en 1840, et sa composition vraiment commencée en 1846. Le poète s'y représente au bord de la mer, tenant par la main sa « fille bien-aimée », qui distingue au loin sur la rive deux points lumineux de même grandeur, un feu de pâtre et une étoile. Cette confrontation des deux infinis égaux par illusion d'optique lui permet d'emmener Léopoldine avec lui dans une ascension céleste. Deux infinis, deux personnages, deux poèmes, ce dédoublement élargi incite à tout le moins à reconsidérer les deux Ingouville. Car si le second était une banlieue du Havre, le premier était presque aussi une banlieue de Saint-Valéry-en-Caux, autre haut lieu de la poésie de Victor Hugo : le 16 juillet 1836, c'est là que le poète avait pu observer pour la première fois de sa vie une grande tempête sur l'océan<sup>26</sup>, origine de deux célèbres poèmes, « Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir » (*Les Voix intérieures*, XXIV), et surtout « *Oceano nox* » (*Les Rayons et les ombres*, XLII)<sup>27</sup>. Ils ne dépareraient pas la coloration funèbre de l'autre poème d'Ingouville « La clarté du dehors... » (III, 22), dont le sujet est moins la mer que la mort. Quoi qu'il en soit, cette hésitation sur Ingouville renforce les liens entre « Autrefois » et les recueils d'avant l'exil, comme « Les Metz » de « Viens ! – une flûte invisible... » (II, 13) renvoyaient plus ou moins directement à « Tristesse d'Olympio ». À l'inverse, Ingouville reviendra dans l'œuvre de Victor Hugo, à la première page des *Travailleurs de la mer*, ou plus exactement de sa préface : « La muraille que nous avons sur la mer est minée de Saint-Valéry-sur-Somme à Ingouville, de vastes blocs s'écroulent, [...] »<sup>28</sup>. Une première version de cette page donnait bien « de St Valery sur Somme au Havre », ce qui confirme que le premier est une variante du second, mais là encore la proximité de Saint-Valéry-sur-Somme et de Saint-

<sup>23</sup> Dans la longue notice de son édition, Joseph Vianney a le mérite de tenter de répondre, de façon assez convaincante, à la question qu'il pose en ces termes : « Pourquoi le poème *Joies du soir*, composé le 13 décembre 1854, a-t-il été daté : Biarritz, juillet 1843 ? » (Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. Joseph Vianney, Hachette, coll. « Les Grands Écrivains de la France », 1922, t. II, p. 259-260.)

<sup>24</sup> Mais c'est à propos de l'autre Ingouville (Ingouville-sur-Mer) que le Guide bleu affirmait encore il n'y a pas si longtemps : « Victor Hugo écrit à Ingouville plusieurs pièces des *Contemplations*. » (*Normandie*, Librairie Hachette, coll. « Les Guides bleus », 1972, p. 284.) Il est vrai que, depuis, Wikipédia a fait mieux en décrétant sans rime ni raison que c'est « lors d'une promenade à Ingouville » [sur-Mer] que Victor Hugo a trouvé l'inspiration d'« Écrit au bas d'un crucifix » (III, 4).

<sup>25</sup> Voir à ce sujet la note de Pierre Georgel à la lettre de Victor Hugo à Léopoldine du 3 octobre 1839 ; Léopoldine Hugo, *Correspondance*, édition critique par Pierre Georgel, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1976, p. 222-223, note 6.

<sup>26</sup> Voir Jean-Marc Hovasse, « L'ouragan Hugo » dans *Ouragan, L'odyssée d'un vent*, Actes Sud junior, 2016, p. 82-83.

<sup>27</sup> Les deux poèmes, dans deux recueils différents, ont tous deux la bonne date de « Juillet 1836 », mais c'est peut-être à la suite d'une confusion que le second porte en guise d'épigraphe (en tête du poème) l'indication « Saint-Valéry-sur-Somme » – à moins que l'auteur, qui visita cet autre port en septembre 1837, ait ainsi voulu régler ses comptes avec le pays de Caux qu'il avait trouvé peu hospitalier.

<sup>28</sup> *L'Archipel de la Manche*, I.

Valery-en-Caux fait surgir l'autre Ingouville. Enfin, et peut-être aurait-on dû commencer par là, on ne saurait négliger, dans ce choix d'Ingouville par ailleurs à peu près absent de la biographie de Victor Hugo, une manière de signature phonétique et même anagrammatique : sans parler de la ville du goût, qui s'entend et pouvait amuser l'auteur de la préface de *Cromwell*, il suffit en effet de déplacer une voyelle pour transformer Ingouville en In(H)ugouville – hypothèse certes plus probante que celle d'une allusion au *Muet d'Ingouville*, drame en deux actes, en prose, par Bayard et Davesnes, créé au Théâtre de la Porte-Saint-Martin le 5 octobre 1836...

## Aujourd'hui

Le livre quatrième, « Pauce Meæ », ressemble au troisième par la relative pauvreté de ses notations de lieu. Plus de la moitié de ses poèmes (neuf sur dix-sept) n'en contient pas. Sur les huit qui restent, Villequier cité quatre fois prend la place de Paris dans les livres d'« Autrefois », ce qui n'a rien pour surprendre au bord de la même Seine. La ville où mourut Léopoldine est systématiquement associée à un 4 septembre dont le millésime évolue par ordre chronologique de 1844 à 1847. Le premier poème concerné rappelle discrètement la Terrasse de Saint-Prix (« Quand nous habitons tous ensemble/Sur nos collines d'autrefois,/Où l'eau court, où le buisson tremble,/Dans la maison qui touche aux bois<sup>29</sup> ») ; le deuxième (« À qui donc sommes-nous ? », IV, 8) annonce les apocalypses du livre sixième ; le troisième désigne beaucoup plus précisément cette fois la Terrasse de Saint-Prix (« Connaissez-vous sur la colline/Qui joint Montlignon à Saint-Leu,/Une terrasse qui s'incline/Entre un bois sombre et le ciel bleu<sup>30</sup> ? ») ; le quatrième enfin est le grand poème « À Villequier » (IV, 15). La première mention de Jersey dans le second volume des *Contemplations*, qui apparaît à la fin de « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment... » (IV, 4), est immédiatement associée à la première maison des îles : c'est « Jersey, Marine-Terrace, 4 septembre 1852 », autrement dit le neuvième anniversaire de la mort de Léopoldine, mais le premier célébré en exil. Cette précision souligne assurément le lien entre Marine-Terrace et la Terrasse de Saint-Prix qui revient deux poèmes plus loin, et redouble la force de l'apparition possible de Léopoldine (« Car elle est quelque part dans la maison sans doute<sup>31</sup> ! »). La seconde mention de Jersey se trouve à la fin du dernier poème du livre, « Charles Vacquerie » (IV, 17), qui porte non seulement le même lieu (Marine-Terrace, sous entendue, en moins) mais aussi la même date que la première, laquelle sera de nouveau reprise au début du livre cinquième pour « Auguste Vacquerie » (V, 1). Le temps ne passe pas davantage que l'espace ne change : le poète est emprisonné dans son tombeau. Enfin ce livre quatrième présente une particularité pour deux notations de lieu qui se signalent par leur imprécision, non pas due à une abréviation, comme dans « Autrefois », mais par une absence de détermination. Les deux fonctionnent du reste de la même façon, car elles sont également associées à une date bien précise, qui permet une reconstitution ultérieure. Il s'agit de l'épithalame « 15 février 1843 » (IV, 2), qui s'achève par l'indication « Dans l'église, 15 février 1843 », et du poème « On vit, on parle... » (IV, 11), qui porte à défaut de titre l'indication finale « 11 juillet 1846, en revenant du cimetière ». Ce sont bien ici les dates qui permettent de compléter les lieux : le 15 février 1843, le mariage de Léopoldine avec Charles Vacquerie avait eu lieu dans la chapelle du catéchisme de l'église Saint-Paul-Saint-Louis à Paris ; le 11 juillet 1846, Victor Hugo revenait du transfert des restes de Claire Pradier, la fille unique de Juliette Drouet, du cimetière d'Auteuil, où elle reposait depuis dix-huit jours, au cimetière de Saint-Mandé, où elle avait souhaité reposer par disposition testamentaire. Paris

---

<sup>29</sup> *Les Contemplations*, IV, 6.

<sup>30</sup> *Ibid.*, IV, 9.

<sup>31</sup> « Oh ! je fus comme fou dans le premier moment », *ibid.*, IV, 4.

est donc encore présent dans ce livre mais c'est en filigrane, par l'église qui était celle de Victor Hugo quand il habitait place Royale (des Vosges), et par le retour du petit cimetière nord de Saint-Mandé.

Le livre cinquième, « En marche », contient beaucoup moins de poèmes non localisés : cinq ou six sur vingt-six<sup>32</sup>. Exception faite d'un souvenir de Bruxelles (« Au fils d'un poète », V, 2) et de l'île voisine de Serk (« J'ai cueilli cette fleur pour toi sur la colline... », V, 24), les indications rappellent cette vérité tautologique mélancoliquement consignée un jour par Auguste Vacquerie : « Une chose dont on finit par s'apercevoir en séjournant dans cette île, c'est que c'est une île<sup>33</sup>. » Sur dix-neuf indications de lieu simple, dix-sept concernent en effet Marine-Terrace et Jersey. Toutes deux réunies en tête de livre (V, 1) pour relier les deux frères Charles et Auguste Vacquerie, mais le reste du temps divisées : douze occurrences de Marine-Terrace seule, deux de Jersey seule, et enfin deux plus précisément localisées, comme pour résumer le bord de la mer et l'intérieur des terres : « Jersey, grève d'Azette » pour le pêcheur de crabe (V, 22) et « Jersey, Grouville » pour « Pasteurs et troupeaux » (V, 23). Comme Marine-Terrace se trouve précisément sur la grève d'Azette, seule la Queens Valley de Grouville, le « petit vallon favori<sup>34</sup> » de Victor Hugo à Jersey, derrière Gorey, ouvre un peu la perspective – même si l'on ne peut s'empêcher de penser que ce Grouville, qui reste un nom marginal de Jersey, mais décline toujours les trois lettres magiques U G O, sert avant tout d'écho anglo-normand à Ingouville.

La topographie du livre sixième, « Au bord de l'infini », est très comparable à celle du livre précédent, coloration funèbre en prime. Sur ses vingt-six poèmes, cinq seulement ne sont pas localisés, et tous les autres ont pour indication finale « Marine-Terrace » (dix poèmes), « Jersey » (trois poèmes), et sept lieux de Jersey – sept comme les lettres de JEHOVAH. Une seule exception à cette règle : le poème sur saint Jean à Patmos (VI, 4) est localisé à Serk, manière transparente et séduisante d'associer les deux prophètes exilés – et d'offrir en même temps une antithèse intéressante avec l'autre poème de Serk (V, 24), amoureux et sombre. Quant à la figure de Jersey telle qu'elle apparaît dans les sept poèmes qui bénéficient d'indications plus précises, ce n'est plus la grève et le vallon, mais une vaste nécropole : « Au dolmen de Rozel » pour « Ibo » et « Un spectre m'attendait... » (VI, 2 et 3), annonçant à l'autre extrémité du livre le deuxième vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » (« J'errais près du dolmen qui domine Rozel<sup>35</sup> ») ; « Jersey, cimetière de Saint-Jean » pour « Pleurs dans la nuit » (VI, 6), indication redoublée par « Au cimetière » à la fin de « Cadaver » (VI, 13) ; « Au dolmen de la Corbière » pour « Hélas ! tout est sépulcre... » (VI, 18) ; « Au dolmen de la tour Blanche, jour des Morts, novembre 1854 » pour « Ce que c'est que la mort » (VI, 22) et enfin « Minuit, au dolmen du Faldouet, mars 1855 » pour « Nomen, numen, lumen » (VI, 25), qui clôt cette série sur « Les sept astres géants du noir septentrion<sup>36</sup> ». Ils forment sur la carte de Jersey vue à vol d'oiseau une ligne qui traverse toute l'île en diagonale, de l'extrémité sud ouest avec le dolmen de la Corbière (la Table des Marthes) jusqu'à l'extrémité nord est avec le dolmen de Rozel (l'Allée du Couperon) en passant par l'intérieur avec le cimetière des Proscrits (de Macpela ou de Saint-Jean). Le dolmen de la Tour Blanche (le

---

<sup>32</sup> On peut hésiter en effet à classer les « Paroles sur la dune » (V, 13) dans cette catégorie, car son indication est plus temporelle que géographique : « 5 août 1854, anniversaire de mon arrivée à Jersey ».

<sup>33</sup> Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'histoire*, Pagnerre, 1863, p. 396.

<sup>34</sup> Victor Hugo à Louise Colet, 30 décembre 1855 ; *Victor Hugo, du chaos dans le pinceau*, Madrid, museo Thyssen-Bornemisza, 2000/Paris, Maison de Victor Hugo, Bibliothèque nationale de France, 2001, p. 366, n° 116. Outre « Pasteurs et troupeaux », le poème « Entrée dans l'exil » le décrit aussi (*Les Quatre Vents de l'Esprit*, III, 34).

<sup>35</sup> *Les Contemplations*, VI, 26.

<sup>36</sup> *Ibid.*, VI, 25.

tumulus de La Hougue Bie) et le dolmen du Faldouet (La Pouquelaye), un peu plus au sud, permettent de compléter sur cette carte le dessin d'un chariot comme celui de la Grande Ourse. Avant la description sépulcrale de Marine-Terrace qui ouvrira *William Shakespeare*, et conformément au « bord de l'infini », ce décor funèbre, grandiose et nocturne convient particulièrement bien à « cette tombe qu'on appelle l'exil<sup>37</sup> » et à ce « tome second, qui est le deuil<sup>38</sup> ».

## Récapitulation

Sur les 156 poèmes des six livres, et sans oublier le cadre guernesiais de la préface et de la dédicace finale « À celle qui est restée en France », quatre poèmes n'entrent pas dans les statistiques, soit qu'ils n'aient ni lieu ni date (« Vers 1820 »), soit qu'ils aient une double indication de lieu et de date. Sur les 152 poèmes, 58 ne portant pas d'indication de lieu, 94 étaient à proprement parler concernés par cette enquête.

Les îles anglo-normandes dominent, avec 43 occurrences, toutes pour Jersey, et deux pour Serk. Marine-Terrace est mentionnée vingt-quatre fois, Jersey treize fois, et des points précis de l'île neuf fois (le total n'est pas égal à 41 car un certain nombre de mentions sont doubles, sur le modèle « Jersey, Marine-Terrace »). On peut remarquer qu'entre la maison et l'île, Victor Hugo a manifestement tenu à effacer la ville : Saint-Héliier n'apparaît jamais. Son identification avec son île d'accueil en sera facilitée, même si c'est Guernesey, on l'a vu, qui en bénéficiera finalement.

Paris et la région parisienne arrivent en deuxième position, avec 38 occurrences à peu près également réparties (vingt mentions de Paris stricto sensu, deux mentions sous-entendues, et seize pour une région parisienne allant de Fontainebleau à Triel).

Vient ensuite avec douze occurrences le reste de la France très largement dominé par la Normandie : dix occurrences dont la moitié pour Villequier-Caudebec, puis les deux occurrences de Granville au livre premier qui annoncent les deux d'Ingouville au livre troisième, et enfin le Tréport, qui forme le seul cas isolé. Avec Cauterets et Biarritz, le livre troisième fait entrer une seule autre région, les Pyrénées du fatal voyage en Espagne de 1843.

Reste enfin le poème « Au fils d'un poète » (V, 2), localisé à Bruxelles, qui serait le seul à rappeler la première étape de l'exil sans le « Brux... » du poème à double lieu « Un soir que je regardais le ciel » (II, 28). Il porte à 44 le total des poèmes situés à l'étranger (Jersey, Serk et Bruxelles), contre 50 en France. Après cinq ans d'exil, Victor Hugo est en bonne voie de dénationalisation ; encore cinq années, et il pourra confier à l'éditeur italien des *Misérables* qu'il écrit désormais sans se « préoccuper de la France plus que d'un autre peuple », qu'il se « simplifie » à mesure qu'il avance dans la vie, et devient « de plus en plus patriote de l'humanité »<sup>39</sup>. *Les Contemplations* forment une étape essentielle sur ce chemin, c'est aussi une leçon de ces indications apparemment anodines qui apparaissent en petits caractères à la fin de chaque poème, ou presque.

4 novembre 2016, cimetière du Montparnasse.

---

<sup>37</sup> « Vingt-troisième anniversaire de la révolution polonaise, 29 octobre 1853, à Jersey » (*Actes et paroles II*, 1853, III ; CFL, t. IX, 1968, p. 519).

<sup>38</sup> *Les Contemplations*, préface.

<sup>39</sup> Victor Hugo à M. Daëlli, 18 octobre 1862 ; CFL, t. XII, 1969, p. 1197.

### **Architectonie des *Contemplations***

Apparemment, les choses sont simples : comme l'annonce la préface, le recueil des *Contemplations* est organisé en deux « tomes », qui correspondent dans l'édition originale à deux « volumes », « Autrefois » et « Aujourd'hui ». Le recueil compte par ailleurs six livres, dont la numérotation de I à VI n'est pas interrompue par le passage d'« Autrefois » à « Aujourd'hui » ; il esquisse ainsi une chronologie, celle de la « vie d'un homme ». Les poèmes, censés avoir été écrits entre 1830 et 1855, constitueraient une sorte de journal poétique.

Mais les dates et les lieux d'écriture qui apparaissent au bas des poèmes sont, pour la plupart, fictifs ; les poèmes censés avoir été écrits sur le vif sont en réalité issus d'un geste rétrospectif, puisque les deux tiers des textes datent de 1854 et 1855. D'autre part, l'« abîme » qui sépare les deux volumes est redoublé par la ligne de points qui s'insère entre les poèmes IV, 2, « 15 février 1843 », date du mariage de Léopoldine Hugo, et IV, 3, « Trois ans après ». Cette ligne de points, qui suit la date du « 4 septembre 1843 », opère une seconde coupure à l'intérieur d'« Aujourd'hui ». Bref, l'architecture chronologique du recueil entre en concurrence avec d'autres, que je vais m'efforcer de répertorier : architecture linéaire, mise en abyme et construction en miroir.

\*\*\*

[C]ommencer à Foule et finir à Solitude, n'est-ce pas, les proportions individuelles réservées, l'histoire de tous ?

On ne s'étonnera donc pas de voir, nuance à nuance, ces deux volumes s'assombrir pour arriver, cependant, à l'azur d'une vie meilleure.

Ces phrases de la préface, qui évoquent un assombrissement progressif, semblent renvoyer, d'abord, à l'« Aurore » sur laquelle s'ouvre le recueil : le livre I qui porte ce titre est celui de la jeunesse et du bonheur perdus, comparés tour à tour au matin (Livre I) et au printemps (Livre II). Logiquement, la blanche lumière de l'aube devrait s'assombrir peu à peu, jusqu'à l'« ombre » depuis laquelle s'énonce le dernier poème du livre VI, « Ce que dit la bouche d'ombre »..

Or, c'est le soir dès le début du recueil. Si l'on s'intéresse aux titres des poèmes, on s'aperçoit que la nuit tombe dès le livre II ; le livre I ne comporte, lui, aucun titre évoquant un quelconque moment de la journée. Le titre du poème II, 5, « Hier au soir », est repris dans le premier vers :

Hier, le vent du soir, dont le souffle caresse,  
Nous apportait l'odeur des fleurs qui s'ouvrent tard ;  
La nuit tombait [...].

Le poème II, 14 semble revenir au début de la journée, puisqu'il s'intitule « Billet du matin ». Mais ce billet raconte les rêves de la nuit : « Je n'ai fait que rêver de vous toute la nuit. / Et nous nous aimions tant ! vous me disiez : "Tout fuit, / Tout s'éteint [...]" » (v. 3). C'est aussi le soir dans le poème II, 26, « Crépuscule », terme qui perd ici toute ambiguïté puisque « la nuit tombe » (v. 11) et que « l'ange du soir » déploie « ses ailes obscures ». C'est encore au soir que font référence le titre et le premier vers du poème II, 28, « Un soir que je regardais le ciel » : « Elle me dit, un soir, en souriant [...] ». Dans les trois livres suivants, deux titres seulement évoquent un moment de la journée : le poème III, 26 s'intitule « Joies du soir », le poème V, 26, « Lueur au couchant ». Dans le livre VI, c'est désormais la nuit : à « Pleurs dans la nuit » (VI, 6) succèdent « A la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9) et « Voyage de nuit » (VI, 29).

Si l'on considère, non plus les titres, mais les moments de la journée évoqués dans les poèmes (lorsqu'ils s'attachent à en décrire un), on s'aperçoit que le soir envahit, non seulement les cinq derniers livres, mais *aussi* le livre I. C'est « dans le frais clair-obscur du soir charmant qui tombe » que sont décrites « [L]es deux filles » du poète (I, 3, v. 1). Le premier vers de « La vie aux champs » (I, 6) évoque une habitude vespérale : « Le soir, à la campagne, on sort, on se promène ». Pour « parler le soir plus à [s]on aise » à Lise, le poète, à douze ans, « attendai[t] que sa mère sortît » (I, 11, v. 3-4), et c'est « à l'heure du couchant » que le « soleil » se penche sur la terre dans « Unité » (I, 25, v. 3). Si la « fête chez Thérèse » commence « à midi » (I, 22, v. 17), elle se prolonge au « clair de lune » (v. 88). C'est aussi au moment où « le clair midi [...] surgit rayonnant » que s'attache la première strophe de « Halte en marchant » (I, 29, v. 2), mais la dernière décrit l'un des tortionnaires de Jésus une fois « la nuit [...] venue » (v. 71).

Il n'y a que deux allusions au matin dans « Aurore ». « Vere novo » s'ouvre sur l'exclamation : « Comme le matin rit sur les roses en pleurs ! » (I, 12). Mais le poème,

qui file la métaphore des papillons comme « petits morceaux blancs » des lettres d'amour déchirées, annonce la révélation de la « bouche d'ombre » du livre VI : « Tout est plein d'âmes » (VI, 26, v. 48). De fait, les papillons qui « cour[ent] à la fleur en sortant de la femme » cherchent « partout une âme » (I, 12, v. 15-16), si bien que la nature joyeuse du livre I est déjà peuplée de femmes qui, « ayant été monstre[s] » sont devenues « fleur[s] » (VI, 26, v. 281) et que le matin est hanté par la mort. On trouve une seconde allusion au matin dans le poème I, 24 :

Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin,  
 Qui, tel qu'un voyageur qui part de grand matin,  
 Se réveille, l'esprit rempli de rêverie,  
 Et, dès l'aube du jour, se met à lire et prie !  
 [...]
 Tout dort dans la maison ; il est seul, il le croit ;  
 Et, cependant, fermant leur bouche de leur doigt,  
 Derrière lui, tandis que l'extase l'enivre,  
 Les anges souriants se penchent sur son livre.

Les « anges souriants » qui peuplent la solitude de celui qui lit ressemblent aux enfants disparus décrits dans « Claire », ces êtres « doux, / Riants, joyeux, [qui] nous font une caresse, et meurent. – / Ô mère, ce sont là les anges, voyez-vous ! » » (VI, 8, v. 74-76). Le « voyageur » auquel est comparé l'homme qui, « dès l'aube du jour, se met à lire et prie » dans le livre I, « part de grand matin » (I, 24) ; de même, Claire, saisie de « [j]e ne sais quelle soif de mourir le matin », « s'en est allée à l'aube qui se lève » (VI, 8, v. 96 et v. 57). Les deux poèmes assimilent celui qui lit à celui qui part, et celui qui part à celui qui meurt. Lire, partir et mourir sont une seule et même chose, qui a lieu « à l'aube ».

C'est donc dès le livre I que l'aube annonce, non plus une nouvelle journée, mais « l'azur d'une vie meilleure », pour reprendre les mots de la préface que je citais tout à l'heure. La vie sur terre « commenc[e] à Foule et fini[t] à Solitude », ce qui revient, dans l'imaginaire hugolien, à commencer et à finir seul, puisque la foule n'est jamais qu'une dégradation du peuple. La vie après la mort n'est, elle, jamais solitaire ; dans le rêve raconté par l'énonciateur de « Billet du matin » (II, 14), les deux amants sont morts et il leur apparaît « des visages d'aurore » (v. 13) ; ils sont l'aurore parce qu'ils sont morts : « Le sourire de l'aube et l'odeur de la rose, / C'est nous ». (v. 25-26). De même, dans « l'aurore éternelle » annoncée, à la fin des temps, par la « bouche d'ombre » (VI, 26, v. 719), on verra « [I]es monstres s'azurer » (*ibid.*, v. 762) et « Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure, / Lui dira : C'est donc toi ! // Et vers Dieu par

la main il conduira ce frère ! » (*ibid.*, v. 773-775). Or, ces retrouvailles dans la mort sont annoncées dès le livre III, dans un poème qui met la structure du recueil en abyme.

Il s'agit du poème III, 23, « Le revenant ». J'ai montré ailleurs<sup>1</sup> que ce poème *déplace* le récit de la mort de Léopoldine : celui-ci est absent dans l'ordre chronologique, et son absence est signalée par la ligne de points qui suit la date du « 4 septembre 1843 ». Mais ce récit se situe avant, à la fin du livre III, et met en scène d'autres personnages : une mère, un petit garçon qui meurt du croup.

Entre la description de ce petit garçon et celles de Léopoldine enfant qu'on trouve dans le livre IV, il y a de multiples rapports. Les « beaux petits pieds roses » de l'enfant rappellent Léopoldine qui « était pâle, et pourtant rose » (IV, 7). La mère du petit garçon « lui fai[t] épeler l'Évangile », tandis que Léopoldine, le soir, prend la Bible de son père « pour y faire épeler sa soeur » (IV, 7). Et, alors que la mère en deuil imagine que son fils, « que la terre glace », dirait, si elle retrouvait le bonheur grâce à un second enfant : « On m'oublie ; un autre a pris ma place ; / Ma mère l'aime, et rit ; [...] / [...] et, moi, je suis dans mon tombeau ! », le poème « Trois ans après » évoque l'image de Léopoldine qui « peut-être a froid dans son tombeau », et lui prête les mêmes paroles qu'au petit garçon : « Est-ce que mon père m'oublie / Et n'est plus là, que j'ai si froid ? » (IV, 3).

Le petit garçon meurt d'asphyxie, comme Léopoldine meurt de noyade :

Un jour, – nous avons tous de ces dates funèbres ! –  
Le croup, monstre hideux, épervier des ténèbres,  
Sur la blanche maison brusquement s'abattit,  
Horrible, et, se ruant sur le pauvre petit,  
Le saisit à la gorge. O noire maladie !  
[...]  
Oh ! la parole expire où commence le cri ;  
Silence aux mots humains !

Comme par anticipation, la « date funèbre » qui coupe le recueil en deux est ici annoncée, en même temps que détachée de la biographie de Hugo : « nous avons tous de ces dates funèbres ! », dit l'incise. A l'échelle du poème comme à celle du recueil, elle implique le silence : « Oh ! la parole expire où commence le cri ; / Silence aux mots humains ! ». Quant à l'« abîme » que constitue la ligne de points qui coupe le recueil en deux, il est ici représenté par le « décrochement interne » (H. Meschonnic) qui répartit les deux hémistiches de l'alexandrin dans deux strophes distinctes. Elle marque le passage symbolique d'un « je » plein et vivant à un « je » vide et spectral. Alors que la

---

<sup>1</sup> *Les Contemplations*, Gallimard, coll. « Foliothèque », 2001, réédition en 2016.

parole manifeste jusque-là sa subordination à la pensée, elle « expire » ici, laissant place à une énonciation travaillée par l'en deçà du langage, les « lugubres sanglots », le « cri », les pleurs : « Silence aux mots humain ! » De même, « Aujourd'hui » résonne d'un langage de ténèbres dont l'énonciateur se définit par son indétermination : c'est le « mort » à l'origine du livre (Préface), un être dont les « paroles descendent » dans « une ombre sans fond » (VI, 6, « Pleurs dans la nuit »), une « bouche d'ombre » (VI, 26). Le poème se construit donc sur le même modèle que le recueil<sup>2</sup>.

La fin du poème est d'autant plus intéressante. La mère « se sentit mère une seconde fois » :

Le jour où, tout à coup, dans son flanc tressaillit  
L'être inconnu promis à notre aube mortelle,  
Elle pâlit. – Quel est cet étranger ? dit-elle.  
[...]  
Le jour vint ; elle mit un autre enfant au monde,  
[...]  
Pensant au fils nouveau moins qu'à l'âme envolée,  
Hélas ! et songeant moins aux langes qu'au linceul,  
Elle disait : – Cet ange en son sépulcre est seul !  
– O doux miracle ! ô mère au bonheur revenue ! –  
Elle entendit, avec une voix bien connue,  
Le nouveau-né parler dans l'ombre entre ses bras,  
Et tout bas murmurer : – C'est moi. Ne le dis pas.

Le nouveau-né qui parle « dans l'ombre » annonce la « bouche d'ombre » qui s'adresse au poète dans le poème VI, 26 : le spectre qui prend le poète par les cheveux « dans sa main qui grandit » inverse la position du nouveau-né « entre [l]es bras » de sa mère. Il emporte le poète « sur le haut du rocher », alors que le nouveau-né parle « tout bas ». Surtout, le nouveau-né dit à sa mère – et ce sont les derniers mots du poème : « C'est moi. Ne le dis pas. » Or, annonçant la transfiguration des monstres à la fin des temps, la « bouche d'ombre » dit – et ce sont les derniers mots du poème et du livre VI :

Et Jésus, se penchant sur Bélial qui pleure,  
Lui dira : C'est donc toi !

Et vers Dieu par la main il conduira ce frère !  
Et, quand ils seront près des degrés de lumière  
Par nous seuls aperçus,  
Tous deux seront si beaux, que Dieu dont l'œil flamboie  
Ne pourra distinguer, père ébloui de joie,  
Bélial de Jésus !

---

<sup>2</sup> Voir à ce propos le volume de la collection « Foliothèque » que j'ai consacré aux *Contemplations*.

Tout sera dit. Le mal expirera, les larmes  
Tariront ; plus de fers, plus de deuils, plus d'alarmes ;  
L'affreux gouffre inclément  
Cessera d'être sourd, et bégaiera : Qu'entends-je ?  
Les douleurs finiront dans toute l'ombre : un ange  
Criera : Commencement !

Dans l'Ancien Testament, Béliel est la personnification du principe du mal. Saint Paul emploie ce nom dans la deuxième *Épître aux Corinthiens* : « [...] quelle union peut-il y avoir entre la justice et l'iniquité ? Quel commerce entre la lumière et les ténèbres ? Quel accord entre Jésus et Béliel [...] ? » (VI, 14-15). Dans « Le revenant », le nouveau-né qui succède au premier-né mort du croup est donc Béliel succédant à Jésus crucifié, mais si semblable à lui, une fois transfiguré par l'amour divin, qu'on ne peut le distinguer de son frère : « C'est moi. », dit le nouveau-né dans l'ombre ; « C'est donc toi ! » dit Jésus à Béliel qui pleure. Quant à Dieu, il « ne pourra distinguer, père ébloui de joie, / Béliel de Jésus ! » (VI, 26). Le père du livre III, figuration d'un Dieu clairvoyant, est lui aussi « joyeux » à la naissance de son second fils ; il est même « seul joyeux dans la maison » jusqu'à ce que le nouveau-né révèle sa résurrection à sa mère, assimilée à la *Mater dolorosa*. C'est donc la structure globale du recueil – de la joie insouciant de la maison I à la transfiguration des monstres prophétisée dans le livre VI, en passant par la « date funèbre » qui coupe le recueil en deux – qui est mise en abyme à la fin du livre III.

Cette mise en abyme procède par *déplacements* : j'ai déjà évoqué le déplacement du récit de la mort de Léopoldine dans « Le revenant » ; de même, le poème d'adieu à la jeune morte précède la date de la noyade au lieu de lui succéder. Le poème « 15 février 1843 », le deuxième du livre IV, est à la première lecture un épithalame, c'est-à-dire un poème célébrant un mariage – et la date qui lui tient lieu de titre est de fait celle du mariage de Léopoldine ; mais les modifications apportées au texte par Hugo transforment l'épithalame en épitaphe : « mon enfant chéri », au début du vers 3, devient ainsi « mon enfant béni », tandis que le mot « femme » du manuscrit est remplacé par le mot « fille ». Enfin, la formule « à ma fille en la mariant 15 février 1843 » est remplacée, dans la version définitive du poème, par « Dans l'église, 15 février 1843 », beaucoup plus ambiguë. Or, c'est à Claire, dans le poème qui porte son nom, et non à sa fille, que le poète dit : « Pressentais-tu déjà ton sombre épithalame ? » (VI, 8, v. 25) : le deuil de l'enfant fait l'objet d'un nouveau déplacement. C'est aussi de Claire morte que le même poème dit qu'elle est « revenu[e] » (*ibid.*, v. 129), comme le « revenant » du livre III. Mais alors que le petit garçon se réincarne dans le nouveau-né,

l'âme de Claire ne s'incarne pas : elle est « souffle », « effleure[ment] », « frisso[n] » (*ibid.*, v. 130-134). « Autrefois » et « Aujourd'hui » se construisent en miroir, si bien que l'un se reflète en l'autre comme en un miroir, qui inverse pour mieux révéler.

L'image au miroir est un dispositif optique récurrent chez Hugo. On le trouve dans *Les Misérables*, où un « billet doux » de Cosette à Marius s'imprime sur un buvard, permettant à Jean Valjean de le lire dans un miroir. L'épisode est raconté dans le chapitre « Buvard, bavard » (IV, XV, 1), qui cite une rime des *Contemplations* : « Et tous les billets doux de son amour bavard, / Avaient laissé leur trace aux pages du buvard. » (II, 1, « Premier mai »)<sup>3</sup>. David Charles a montré que, grâce au dispositif associant buvard et miroir, le manuscrit de Cosette accède au statut de poème : « Tout se passe comme si Jean Valjean, dans "Buvard, bavard", lisait *Les Contemplations*. Il en épuise tous les sens, puisqu'il subit sous toutes les espèces la perte de l'être aimé, exil compris : il avait Cosette "pour demeure, pour famille, pour patrie". De volontaire qu'il est avant la lecture de la lettre, l'exil devient subi après, c'est le vrai, l'unique exil. »<sup>4</sup> La lecture de ce poème « révèle Jean Valjean tel qu'il s'ignorait lui-même »<sup>5</sup> ; il s'y découvre sous son vrai jour comme en un miroir, comme dans celui-là même que *Les Contemplations* tendent au lecteur : « Prenez donc ce miroir et regardez-vous-y. » (Préface). C'est sous la forme du reflet proposé par le livre que le réel devient accessible. C'est, au fond, ce que dit déjà un poème du livre II des *Contemplations* achevé en mai 1843 : « « Moi qui ne cherche dans ce monde / Que la seule réalité / [...] / Je préfère, aux biens dont s'enivre / L'orgueil du soldat ou du roi, / L'ombre que tu fais sur mon livre / Quand ton front se penche sur moi. » (II, 22, p. 150). La réalité est ici une « ombre » projetée sur un « livre », identique à celle que projettent « [l]es anges souriants [qui] se penchent sur [le] livre » du poète alors qu'il se croit seul, dans le poème du livre I que je citais tout à l'heure (I, 24, p. 98). C'est encore Horace qui se « mire » dans le livre comme en un miroir dans un poème du livre V, « A Jules J. » (V, 8, p. 345) :

Et, pendant que je lis, mon œil visionnaire,  
A qui tout apparaît comme dans un réveil,  
[...]

---

<sup>3</sup> Sur les relations entre *Les Misérables* et *Les Contemplations*, voir Jacques Seebacher, « Misères de la coupure, coupure des *Misérables* », dans *Victor Hugo ou le calcul des profondeurs*, P.U.F., « Écrivains », 1993, et David Charles, « Buvard, miroir, poème (*Les Misérables*, IV/XV, 1) », dans *L'Écriture poétique, La Revue des Lettres Modernes*, Série Victor Hugo, n° 6, Minard, Caen, 2006. L'article de ce dernier analyse plus particulièrement la fonction du miroir.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 150 et p. 160-161.

<sup>5</sup> *Ibid.*

Sur tes pages [...]  
Croît voir se dessiner le pur profil d'Horace,  
Comme si, se mirant au livre où je te voi,  
Ce doux songeur ravi lisait derrière moi !

Dès *Les Rayons et les Ombres*, le poète enfant errant dans le jardin des Feuillantines y « [c]ontempl[e] les fruits d'or, l'eau rapide ou stagnante, / [...] / Et les prés et les bois, que [son] esprit le soir / Rev[oit] dans Virgile ainsi qu'en un miroir. » (XIX, « Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813 »). Ombre, reflet, miroir. Le réel a besoin du miroir que lui tend le livre pour devenir vrai. Car le réel privé du livre n'est, à l'inverse, qu'un « miroir » que l'œil doit « perce[r] » et « franchi[r] » : le contemplateur « regarde tant la nature que / Que la nature a disparu ! // Car, des effets allant aux causes, / L'œil perce et franchit le miroir, / Enfant ; et contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir. » (III, 30, « Magnitudo parvi », p. 260). De la même façon, la construction en miroir des deux tomes des *Contemplations* permet à « Autrefois » de gagner en profondeur (la réalité physique qui y est décrite, fleurs, arbres, papillons, trouve dans le reflet que lui tend « Aujourd'hui » son prolongement métaphysique) et à « Aujourd'hui » de s'ancrer dans le réel observable (les visions apocalyptiques qui y sont développées trouvent dans le reflet que leur tend « Autrefois » leur origine concrète). Ainsi, « les bois, les nids, les fleurs, les loups » qui soupirent d'amour dans « Premier mai » (II, 1) se révèlent-ils « plein[s] d'âmes » dans le miroir que leur tend le discours de la « bouche d'ombre » (VI, 26), tandis que « l'aurore éternelle » que prophétise cette dernière commence concrètement dans celle du livre I. En définitive, la construction du recueil en miroir produit un troisième texte, qui n'est plus ni « Autrefois », ni « Aujourd'hui », mais au point de jonction entre les deux – texte nulle part imprimé, mais que le dispositif du miroir permet au lecteur de saisir à la deuxième lecture.

J'en prendrai pour exemples deux séries de poèmes, l'une tirée d' « Autrefois », l'autre tirée d' « Aujourd'hui ». Je n'ai pas pour l'instant achevé, loin s'en faut, l'analyse exhaustive de ce dispositif ; j'espère y parvenir bientôt.

Il y a, dans « Autrefois », plusieurs personnages de jeunes filles belles et sensuelles qui n'en font qu'un : dans le livre I, c'est la « belle fille heureuse, effarée et sauvage » du poème I, 21 (p. 92). Dans le livre II, c'est une jeune fille à la « gorge blanche » qui cueille des bigarreaux (II, 7, p. 124) ; dans le livre III, une jeune fille comme « une lueur sous les arbres » (III, 9, p. 195). Les trois poèmes, datés respectivement de « Mont.-l'Am., juin 183.. » (I, 21), « Triel, juillet 18.. » (II, 7) et

« Février 1843 » (III, 9), ont été achevés en réalité le 16 avril et le 5 juin 1853 pour les deux premiers, le 14 janvier 1855 pour le troisième.

Toutes trois sont belles (« Elle me regarda de ce regard suprême, / Qui reste à la beauté quand nous en triomphons », I, 21 ; « avec ses beaux bras blancs », « entre ses belles dents », II, 7 ; « Sois belle. Sois bénie, enfant, dans ta beauté. », III, 9). Toutes trois sourient ou rient, heureuses : la première « ri[t] au travers de ses cheveux » (I, 21) ; le poète pose sa « bouche » qui « ri[t] » sur la bouche de la deuxième (II, 7) ; la troisième a un « sourire ingénu » (III, 9). La nudité des jeunes filles hante les trois poèmes : la première est « déchaussée », « assise, les pieds nus, parmi les joncs penchants » (I, 21) ; la deuxième a de « beaux bras blancs », une « gorge blanche » et « montr[e] sa jambe » (II, 7) ; un « ange vient baiser [le] pied » de la troisième « quand il est nu », et « les marins d'Hydra », s'ils la voyaient « sans voiles, / [la] prendraient pour l'Aurore aux cheveux pleins d'étoiles » (III, 9). Toutes trois font corps avec la nature : la première est assise au milieu des « joncs » et traverse les « grands roseaux verts » pour rejoindre le poète (I, 21) ; la deuxième monte dans un cerisier pour y cueillir des fruits et offre au poète « la cerise à sa bouche » (II, 7) ; une guêpe « touche [la] joue en fleur » de la troisième « de son aile de crêpe » (III, 9). Enfin, la deuxième et la troisième sont liées à l'Antiquité : l'une a des bras « en marbre de Paros », île grecque connue pour ses carrières de marbre blanc et ses ateliers de sculpture, et est « pareille, aux chansons près, à Diane farouche », nom latin d'Artémis, déesse grecque de la chasse ; et le poète invoque « Virgile » pour la décrire (II, 7). « Lesbos / Et les marins d'Hydra » prendraient la deuxième pour l'Aurore : Lesbos et Hydra sont deux îles grecques dont la première est connue pour avoir donné le jour à la poétesse Sappho. Quant à la jeune fille du livre I, si elle n'est pas liée à l'Antiquité, c'est une « fée » des eaux, proche des néréides de la mythologie grecque. Ce personnage de jeune fille symbolise les jours heureux d' « [a]utrefois ». La jeune fille du livre III, à la joue « en fleur », ne ressemble-t-elle pas à « l'Aurore » (III, 9) ? Or, ce personnage réapparaît, modifié mais reconnaissable, dans « Aujourd'hui ».

Ainsi, la jeune fille aux « pieds nus » qui « essuie ses pieds à l'herbe de la rive » et rejoint le poète « dans les grands roseaux verts » (I, 21) fait-elle le même geste que la « gardeuse / De chèvres » du poème « Pasteurs et Troupeaux » (V, 23, p. 374-375), « doux être [de] quinze ans, yeux bleus, pieds nus », qui « essuie aux roseaux ses pieds que l'étang mouille » (V, 23). Mais alors que les « oiseaux chant[ent] au fond des bois » et que « l'eau caresse doucement le rivage » tandis que la jeune fille du livre I répond, « heureuse », au désir du poète (I, 21), la chevrrière du livre V « a peur » quand le poète

apparaît ; et c'est elle qu'il entend « chanter derrière [lui] » une fois qu'elle a disparu dans la brume, tandis que « l'âpre rafale / Disperse à tous les vents avec son souffle amer / La laine des moutons sinistres de la mer. » (V, 21)

De même, la jeune fille du livre II, pareille à une statue avec « ses beaux bras blancs en marbre de Paros », annonce « Claire P. » (V, 14, p. 356-358). Ce titre renvoie à Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet et du sculpteur James Pradier, qui est morte à vingt ans en juin 1846, trois ans après Léopoldine Hugo (et j'en profite pour signaler la coquille qui m'a malheureusement échappé dans le titre : pas de virgule, bien sûr, entre le prénom et l'initiale du nom de Claire Pradier). Dans le poème du livre V, « Son père, le sculpteur, s'écri[e] : - Qu'elle est belle ! / Je ferai sa statue aussi charmante qu'elle. / [...] / Je la contemplerai pendant des mois entiers / Et je ferai venir du marbre de Carrare. / [...] » (V, 14). Carrare est une ville toscane connue depuis l'Antiquité pour ses carrières de marbre blanc, tout comme Paros. Mais la statue rêvée devient funéraire, puisque « la fille est morte, et que le père est mort ! » (p. 358). La beauté sculpturale de la jeune fille aux « beaux bras blancs » et à la « gorge blanche » du livre II, chargée d'une dimension quasi érotique à la première lecture, évoque *a posteriori* les gisants de marbre blanc qui ornent les tombes.

Or, le « verger » dans lequel les amants vont « cueillir » des bigarreaux est une allusion au jardin d'Eden, dans lequel Eve cueille le fruit de l'arbre de la connaissance et le partage avec Adam, provoquant leur expulsion hors du paradis. Les « petits doigts » de la jeune fille du poème « vont chercher le fruit vermeil, / Semblable au feu qu'on voit dans le buisson qui flambe ». Cette réécriture du *buisson ardent* – c'est sous cette forme, rappelons-le, que Dieu apparaît à Moïse sur le Sinaï pour lui enjoindre de mener les juifs vers la Terre promise (Exode, III) – fait de cette nouvelle Eve, non plus l'instigatrice d'un péché originel devenu impensable, mais l'annonciatrice et la garante d'un paradis terrestre inauguré par le « baiser » que le poète prend sur ses lèvres à la place de la « cerise ». Le fruit défendu ouvre le paradis au lieu d'en faire expulser les amants. Mais Eve est ici « [p]areille, aux chansons près, à Diane farouche ». La confrontation de ce poème avec celui du livre V confirme la menace latente que représente Diane (ou Artémis), déesse chaste qui tue de son arc ceux qui la voient nue. Claire P. est une « vierg[e] » fiancée « à l'hymen inconnu », « [e]lle restera chaste » à jamais (V, 14, v. 14-15 et v. 49) – et sans doute l'importance accordée au nom de « Claire P. » dans le recueil n'est-elle pas étrangère à la signification même de ce nom : est « clair » ce qui a l'éclat du jour. L'association d'Eve et Diane fait place, dans le livre V, à celle de la « madone auguste d'Italie » et de la « Flamande qui rit à travers les

houblons », de la vierge « Marie » et de « Vénus » (v. 25-26 et 52-54). Surtout, celle que le poème du livre II présentait *comme* une statue en *devient* une dans le livre V sous l'œil de son père sculpteur ; celle dont les cerises et le baiser étaient *comparés* au « buisson qui flambe » (II, 7, v. 7) *devient* elle-même « flambeau » (V, 14, v. 37). Le mouvement ascensionnel de la jeune fille « monta[nt] dans l'arbre » se poursuit dans le livre V jusqu'à l'infini : « D'en haut elle sourit à nous qui gémissons. » (v. 34), si bien que celle qui « cueill[ait] des bigarreaux » achève son geste dans les étoiles : « Elle sourit, et dit aux anges sous leurs voiles : / Est-ce qu'il est permis de cueillir des étoiles ? » (v. 35-36).

Enfin, la jeune fille du livre III est une « lueur sous les arbres », une « clarté » ; les « marins d'Hydra, s'ils [la] voyaient sans voiles, / [La] prendraient pour l'Aurore aux cheveux pleins d'étoiles » (III, 9). Mais ils n'ont pas le droit de la voir, car « [l]es êtres de l'azur froncent leur pur sourcil, / Quand l'homme, spectre obscur du mal et de l'exil, / Ose approcher [s]on âme ». Si les marins l'imaginent « sans voiles », c'est bien qu'elle est « voilée », comme l'est la femme spectrale du poème « A celle qui est voilée » (VI, 15, p. 452). Cette femme pourrait être « flambeau » (*ibid.*, v. 18), comme les « yeux » de la jeune fille du livre III, auxquels la mouche vole « ainsi qu'à des flambeaux » ; et le poète rêve de la voir sans voiles, comme les marins d'Hydra : « Ô fantôme, laisse-toi voir ! ». Mais elle non plus ne doit pas être vue : « Mais tu ne veux pas qu'on te voie ». La vue de la jeune fille angélique est interdite à « l'homme », ce « spectre », dans le livre III ; la vue de « celle qui est voilée » est interdite au poète du livre VI pour la même raison : « J'étais l'archange solitaire, / Et mon malheur, c'est d'être né. / [...] / Oui, mon malheur irréparable, / [...] / Hélas ! hélas ! c'est d'être un homme [...] ». Aussi veut-il consumer la matière en lui pour n'être plus que lumière, comme elle – et le regard change désormais de sens : « Viens voir le songeur qui s'enflamme / A mesure qu'il se détruit, / Et de jour en jour dans son âme / A plus de mort et moins de nuit ! ». La mort, c'est le jour. La femme voilée est donc lumière, et le poète veut devenir semblable à elle : « Je suis le proscrit qui se voile ». Dès lors, si les « êtres de l'azur » froncent le sourcil lorsque l'homme approche la jeune fille du livre III, si « un ange vient baiser son pied quand il est nu », c'est parce qu'elle est un spectre – non du côté du *pas encore*, mais de celui du *déjà plus*. Et, si elle se confond avec « l'Aurore aux cheveux pleins d'étoiles », c'est parce qu'elle a rejoint la vraie aurore, celle de la mort – ne lit-on pas, dans les derniers vers du poème précédent : « Mon âme ne sera blanche que dans la tombe » (III, 8) ? Cela explique aussi que la guêpe touche la joue de la jeune fille d'une « aile de crêpe », signe de deuil. De fait, et de façon plus

prosaïque, ce poème, daté dans l'édition originale de « Février 1843 », date à laquelle Claire Pradier avait « dix-sept ans » comme la jeune fille du poème, est daté dans le manuscrit du 14 janvier 1855, date à laquelle Claire Pradier était morte depuis neuf ans. La virginité est toujours assimilée à la mort dans *Les Contemplations*.

Cette construction en miroir a aussi des effets sur la lecture des poèmes d'« Aujourd'hui ». La gardeuse de chèvres de « Pasteurs et Troupeaux » (V, 23), la jeune morte de « Claire P. » (V, 14) et la femme spectrale d'« A celle qui est voilée » (VI, 15) forment, comme les trois jeunes filles d'« Autrefois » et par-delà leurs particularités respectives, un seul et même personnage fuyant, comme emporté par le vent : la chevrière « s'effac[e] dans la brume » tandis que « l'âpre rafale, / Disperse à tous les vents avec son souffle amer / La laine des moutons sinistres de la mer » (V, 23, p. 375) ; dans « Claire P. », « le vent a soufflé, / Dieu sévère, / Sur la vierge au front pur, sur le maître au bras fort », et « la fille est morte, [...] et le père est mort ! » (V, 14, p. 358) ; enfin, la robe de « Celle qui est voilée » « flotte dans les vents » (VI, 15, p. 452). Les trois personnages chantent : le poète entend « [c]hanter derrière [lui] la douce chevrière » alors qu'il ne la voit déjà plus (V, 23, p. 375) ; Claire « « sourit » et « chante » parmi « les clartés, les lyres, les chansons » célestes (V, 14, p. 357) ; et de « [c]elle qui est voilée », le poète suppose qu'elle « doi[t] être bien belle, / Car [s]on chant lointain est bien doux » (VI, 15, p. 453). Les trois textes font de l'étoile une illusion d'optique – peut-être parce qu'elle n'est qu'un pauvre reflet de la lumière de Dieu : la chevrière habite « [u]n vieux chaume croulant qui s'étoile le soir » (V, 23, p. 375), tandis que la femme voilée compare « [la] lampe étoilant [la] fenêtre » du poète « [à] l'astre étoilant l'infini » (VI, 15, p. 454). Quant à Claire, qui veut « cueillir des étoiles », sa mère, assise sur sa fosse, dit que « [l']étoile n'est pas vraie au fond du firmament » (V, 14, p. 357-358). Surtout, les trois textes proposent une semblable transformation de la matière, qui voue les corps morts à une infinie renaissance : les agneaux de la bergère « [b]ondissent, et chacun, au soleil s'empourprant, / Laisse aux buissons, à qui la bise le reprend, / Un peu de sa toison, comme un flocon d'écume. » (V, 23, p. 375) ; le ciel a pris l'âme de Claire « [p]our la rendre en rayons à nos regards en pleurs, / Et l'herbe, sa beauté, pour nous la rendre en fleurs. » ; enfin, au « souffle » de « celle qui est voilée », le poète sent en lui « [f]rissonner toutes [s]es pensées, / Feuilles de l'arbre intérieur » (VI, 15, p. 454). Ces trois textes ont été respectivement achevés le 14 et le 17 décembre 1854 (V, 14 et V, 23) et le 11 janvier 1855 (VI, 15). Rappelons que le poème III, 9, « *Jeune fille, la grâce emplit tes dix-sept ans...* », date,

lui, du 14 janvier 1855. Il a donc été achevé trois jours après « A celle qui est voilée », ce qui confirme leur proximité.

\*\*\*

Qu'apporte à la lecture de ces trois textes leur liaison avec les poèmes d'« Autrefois » ? Peut-être a-t-elle pour principale fonction de rappeler que « [l]es mortes d'aujourd'hui furent jadis les belles », comme l'écrit Hugo dans « Crépuscule », vingt-sixième poème de « L'âme en fleur », daté de « Chelles, août 18.. », mais achevé le 20 février 1854. Si leur confrontation avec les poèmes d'« Aujourd'hui » installe la mort au cœur des poèmes d'« Autrefois », à l'inverse, leur confrontation avec les poèmes d'« Autrefois » installe la vie au cœur des poèmes d'« Aujourd'hui ». Les anges et les spectres qui peuplent les livres IV, V et VI ne sont autres que les jeunes filles belles et espiègles d'« Autrefois », avec leur beaux bras blancs, avec leurs jambes nues. La connaissance des vérités ultimes révélées par la « bouche d'ombre » s'ancre dans leur beauté charnelle, dans leurs rires, dans leur joie bien vivante.

## Sur la versification de Victor Hugo dans *Les Contemplations*

Mon propos est ici d'étudier quelques aspects de la versification de Victor Hugo dans les *Contemplations* en m'appuyant sur un *relevé métrique* exhaustif des poèmes de ce recueil. Il s'agit d'une base de données, consistant en un tableau (informatique) où chaque *pièce métrique* – poème ou partie métriquement cohérente d'un poème – est analysée en fonction de quelques critères de régularité. À l'occasion d'un exposé destiné à des candidats au concours d'agrégation de lettres de 2017, j'ai constitué un tel relevé sous la forme rudimentaire d'un tableur Excel, consultable en ligne<sup>1</sup>. Chaque pièce métrique y est représentée par une ligne où sont notés, dans les cases successives, des éléments d'identification du poème (un *numéro* informatique, puis son titre ou incipit), puis des données analytiques, comme, le cas échéant, le nombre des strophes, leur schéma rimique, leur mètre de base, leur schéma de mètre, leur schéma de cadences (masculines ou féminines), et éventuellement de répétitions régulières, etc. Cette organisation et les modes de codage descriptif utilisés sont décrits dans un fichier complétant le tableur (« spécification » de cette base de données, expliquant ses codages<sup>2</sup>) et mis en ligne avec lui.

J'essaierai ci-dessous de dégager de ces données quelques généralités, et, parfois, de regarder de plus près des poèmes qui, à l'égard de ces généralités, apparaissent comme exceptionnels.

### 1. Des poèmes périodiques en rime, mètre et cadences

#### Périodicité générale en rime et mètre

Une première constatation massive peut se faire d'un simple coup d'œil sur la colonne du tableau correspondant au critère « P », où est codée la forme globale de chaque pièce métrique, cette *pièce métrique* étant un poème complet s'il est métriquement homogène (cas majoritaire), ou une partie de poème, si le poème est un ensemble métriquement composite :

Près de 99 % des pièces métriques sont des suites périodiques pour la rime et le mètre.

Il suffit en effet de remarquer que, dans cette colonne « P », il y a presque toujours un nombre entier supérieur à 1 ; par exemple, dans la ligne de commençant par le numéro « 10 000 005 », qui sert à identifier informatiquement le premier poème (« Un jour je vis... »), le nombre « 4 » indique que cette pièce métrique est une suite de *quatre* groupes de vers dont certaines propriétés communes sont décrites dans les cases qui suivent sur la même ligne.

Une définition plus explicite de ces groupes successifs équivalents permettra de formuler des résultats plus précis.

Une suite peut être dite *périodique* si elle est faite d'éléments, dits ses *périodes*, qui y apparaissent, chacun au moins deux fois, toujours dans le même ordre. Ainsi *aaaaa...* est une suite périodique dont la période est *a* ; *abab cdcd efef...* est une suite périodique de période *abab*. Ces deux suites périodiques sont *unaires* (ou *simples*) en ce sens que, ainsi analysées, elles ne contiennent chacune qu'un type de période (*a* dans l'une, *abab* dans l'autre). Elles sont *binaires* si, comme *abababa...*, ou

<sup>1</sup> Cornulier (2016 a). Merci à Romain Benini, Éliane Delente et Arnaud Laster pour de nombreuses corrections et suggestions.

<sup>2</sup> Les codages utilisés dans cette base de données sont peu différents de ceux que j'ai utilisés dans « Pour un relevé métrique des poésies anthumes de Malherbe » (en ligne <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/Malherbe.pdf>).

comme une suite de *abab* alternant régulièrement avec des *aa*, elles roulent sur deux types de périodes<sup>3</sup>.

Une suite rimée en *aa bb cc dd ee...* et ainsi de suite, est **périodique en schéma de rime** (ce qu'on peut abrégé en **r-périodique**) à l'égard du schéma de rime *aa*, qui est le schéma rimique de chacune de ses périodes ; en effet le second distique d'une suite schématisée en *aa* n'est pas moins un « *aa* » que le premier, même si, quand on les code en séquence, on le note « *bb* » simplement parce qu'on le note après l'autre. Une suite rimée en *abab cdcd efef...* est également une suite périodique à l'égard du schéma de rimes *abab*, sa période rimique, puisque le groupe noté ici *cdcd* n'est pas moins, en soi, un « *abab* » que le quatrain précédent.

Une suite de quatrains rythmés en 8.8.8.4 8.8.8.4 8.8.8.4... est **périodique en séquence de mètres** (ce qu'on peut abrégé en **M-périodique**) à l'égard de ces quatrains, puisque tous ont la même séquence de mètres 8.8.8.4 qui de ce point de vue correspond à leur *période* pour le mètre<sup>4</sup>.

Une suite est **périodique en schéma de rimes et en séquence de mètres de même période** (ce qu'on peut abrégé en **rM-périodique**) si chacune de ses périodes en schéma de rime (par exemple *abab*) correspond à une période en schéma de mètres (par exemple 8.8.8.4).

Moyennant ces définitions, un coup d'œil sur la colonne P du relevé métrique permet d'exprimer des observations plus précises ; par exemple, d'abord :

Sur les 166 pièces métriques du recueil, 164 sont périodiques à la fois en schéma de rimes et séquence de mètres (suites rM-périodique).

Les deux exceptions – moins de 1% des pièces métriques du recueil, concernant moins de 1 vers sur 1 000 – sont un distique *aa* isolé dans *Magnitudo parvi* (V) et l'unique *abba* du poème *Écrit au bas d'un crucifix*. Il vaudra la peine de s'interroger sur ces poèmes à cause de leur caractère exceptionnelle, et autant que possible sur la raison (stylistique ?) de ces exceptions.

### Strophe et stance

Souvent, en analyse métrique, on ignore cette (presque) généralité, parce qu'on s'intéresse spécialement à celles des rM-périodes qui sont graphiquement démarquées (et le plus souvent sémantiquement autonomes), en leur réservant le nom de *strophes* (notamment depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle), ou parfois (avant ce même siècle) de *stances*. Et on traite de ces « strophes » ou « stances » sans traiter en même temps des *aa*, qui pourtant, le plus souvent, ne sont pas moins des rM-périodes, et sont comme on le verra structurellement apparentés. Si j'avais ainsi négligé les suites périodiques de *aa*, j'aurais seulement noté que près de la moitié des pièces métriques des *Contemplations* sont rM-périodiques, passant à côté d'une généralité beaucoup plus forte (164 sur 166), donc plus significative, et je n'aurais pas pointé les deux exceptions mentionnées ci-dessus.

M'écartant légèrement de cette terminologie actuelle, j'appellerai les périodes en schéma de rime et en mètres (rM-périodes) des **strophes** même quand, comme ces pauvres *aa* d'alexandrins (majoritaires dans le recueil), elles sont imprimées et traitées en continuité.

Je réserverai le nom de **stances** aux strophes (rM-périodes) graphiquement démarquées et plus souvent sémantiquement autonomes, cas notamment de toutes les suites de quatrains ou de sixains dans le recueil. Autrement dit, je nomme souvent *stance* ce qu'on nomme plutôt *strophe* dans les traités actuels, et je fais du mot *strophe* un usage plus large que dans ces traités en y incluant les distiques de rimes plates.

<sup>3</sup> Analyser une suite du type *ababababa...* comme binaire (relativement aux périodes *a* et *b*) n'est pas exclure quelle puisse aussi, éventuellement, être unaire relativement à des périodes plus longues comme *ab*, ou même *abab*. D'une manière générale, les analyses codées dans le relevé ne sont pas restrictives et ne se prétendent pas exhaustives.

<sup>4</sup> J'utilise la minuscule « r » pour des schémas de rimes (plutôt que pour des séquences concrètes de terminaisons semblables) et la majuscule « M » parce qu'il s'agit de séquences de rythmes précis. On reviendra sur cette distinction entre équivalences concrètes et structurelles au début du § 2.

### Mono- ou bi-strophie

Dans chaque pièce métrique, la périodicité repose sur, au plus, 2 types de strophes (rM-périodes). Par exemple, dans *La coccinelle* (1.15), chaque strophe est un quatrain rimé en *abba* et rythmé en 7.7.7.7 ; cette suite peut être dite *unaire* à cet égard (suite rM-périodique unaire) ; dans *Magnitudo parvi* II (dans 13.30), chaque strophe est, tour à tour, soit un *ababccdeeed* rythmé en 8-voyelles, soit un *ababcccb* rythmé en alexandrins ; c'est donc une suite *binaire* à l'égard des schémas rimiques et séquences de mètres (suite rM-périodique binaire, roulant sur deux types de strophes). En regardant les champs « rime » (schéma rimique), « Mb » (mètres de base) et « Mètres » (séquence de mètres), on peut observer ce qui suit :

Sur les 166 pièces métriques du recueil, 164 sont des suites de stances de même schéma rimique et de même séquence de mètres (suites rM-périodiques).

– Sur ces 164 suites rM-périodiques, 159 sont unaires (toutes leurs strophes ont même schéma rimique et même séquence de mètres).

– Dans les 5 autres, où alternent deux formes de strophes :

– 1 seule suite est binaire non seulement en séquences de mètres, mais même en schéma de rimes, donc composée de strophes de deux types rimiques (et « métriques ») : *Magnitudo parvi II*, par alternance de douzains et septains.

– 4 sont alternantes (binaires) uniquement à l'égard des mètres (donc sont tout de même des suites r-périodiques unaires).

Il vaudra aussi la peine de revenir sur ce cas unique d'alternance de schéma rimique (bi-strophie rimique) dans le recueil.

### Mètre de base et mètre contrastif. Clausules.

Dans ce qui suit concernant les mètres, sont, parfois, déjà utilisées des notions d'analyse strophique qui plus bas seront définies plus précisément.

L'importance de l'alternance de séquences de mètres dans des strophes de même schéma rimique (binarité seulement de mètres) peut être fortement relativisée, si on tient compte de la notion de *mètre de base* : le *mètre de base* d'une strophe (r-période) est le premier mètre qui y apparaît au moins deux fois, à condition qu'il ne soit pas minoritaire. Exemple : dans une strophe rythmée en 8.4.8.4 comme dans *Ibo*, comme le mètre 8 apparaît au moins de fois, réapparaît avant le mètre 4, et apparaît une fois sur deux (n'est pas minoritaire), cette strophe a un mètre de base et c'est 8.

Une strophe pourrait ne pas avoir de mètre de base ; par exemple une strophe rythmée en 8.4. 8.4.4 n'en aurait pas parce que 8 y est premier répété, mais est minoritaire (deux vers sur cinq), et que 4 est répété et non-minoritaire, mais ne reparait qu'après 8. Le mètre de base (ou les deux mètres de base pour les deux sous-suites périodiques dans le cas de *Magnitudo parti II*) est signalé dans la colonne « Mb » du relevé métrique. À l'examen de cette colonne et de la colonne décrivant les séquences de mètres apparaît la généralité suivante (sans exception) :

Dans les 164 suites périodiques des *Contemplations*, toutes les strophes ont un mètre de base, qui ne change pas d'une strophe à l'autre dans la suite périodique (ou sous-suite périodique en cas de suite binaire). Les strophes ont le plus souvent un seul mètre (strophes *monométriques*, sans autre mètre que le mètre de base) ; dans près d'une suite périodique sur cinq, il y a deux mètres par strophes (strophes *bimétriques*), le mètre de base étant complété par un mètre secondaire, *contrastif*, contrastant avec lui. Il n'y a jamais de troisième mètre, donc il y a toujours un mètre de base, parfois un mètre contrastif, jamais plus<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> La coexistence d'au moins deux mètres contrastifs (cas de trimétrie strophique), rare en poésie littéraire classique, peut être une marque de style métrique de chant ou de lyrisme. – Des quatrains à deux clausules de modules en deux mètres différents et tous deux plus brefs que le mètre de base, le *Répertoire général* de Martinon (1912 : 528) en fournit plusieurs exemples de la Renaissance au XIX<sup>e</sup> siècle dans lesquels la seconde clausule est plus brève que la première, comme si elle ponctuait non seulement le second module, mais la strophe ; par exemple des quatrains en 8.6. 8.4. – Dans les

Dans les 4 suites ou sous-suites périodiques dont les strophes varient en séquence de mètre, mais non en schéma de rimes, le mètre de base lui-même reste constant, et seul varie un mètre secondaire contrastif.

Le mètre de base lui-même n'alterne que dans des suites strophiques binaires où les deux types de strophe en alternance n'ont pas le même schéma rimique (seul cas dans ce recueil : *Magnitudo parvi* II).

Les quatre suites de strophes dont la séquence de mètres varie, mais non le schéma rimique, sont :

– *Saturne* (3.3) : stances rimées en *ab-ab*, à mètre de base 6-6 ; alternativement monométriques (quatre alexandrins) et rythmées en *CC C8*<sup>6</sup> ; on peut, avec Martinon 1912), nommer *clausule* cette variation finale de séquence de mètres, en l'occurrence par abrègement).

– *Joies du soir* (3.26) : stances rimées en *aab-ccb* à mètre de base 6-6, alternativement monométriques rythmées en *CCC CC8*.

– *À quoi songeaient les deux cavaliers...* (4.12) : stances rimées et rythmées comme les précédentes.

– *À Villequier* (4.15) : stances rimées en *ab-ab* à mètre de base 6-6 et rythmées *C8 C8* (clausules de module).

Dans ces suites dont les strophes n'alternent qu'en séquences de mètres, un type de strophe sur deux est monométrique à base de 6-6, et dans l'autre, la seule variation consiste en un abrègement métrique de 6-6 en 8, soit en clausule de groupe rimique et strophe (*CCC CC8* ou *CC C8*), soit en clausules de chacun des modules constituant de la strophe (*C8 C8*).

La motivation stylistique éventuelle de ces alternances, qui peuvent paraître relativement discrètes, ne me paraît pas évidente, même si, dans 4.12, elle peut sembler être en harmonie, sinon en correspondance strophe par strophe, avec la dualité des points de vue des deux cavaliers dont l'un « regarde en avant » et pense « à ceux qui vivent, l'autre « regarde en arrière et « pense à ceux qui ne sont plus » ; cette dualité de perspective est scandée en parallélismes rhétoriques et rythmiques, à divers niveaux (hémistiches, vers, strophes...) d'un bout à l'autre du poème, le tout dans une atmosphère de ballade germanique.

Quant aux *ab-ab* masculins rythmés en *C6 C6* dans *À Villequier*, forme qui n'est pas très commune, ils peuvent faire écho à ce qui fut peut-être le plus célèbre poème de Malherbe : sa *Consolation à M. du Périer* dont les stances ont précisément cette forme, et dont le succès fut tel qu'à sa suite « beaucoup de poètes adoptèrent ce rythme pour écrire des *Consolations* »<sup>7</sup>. L'auteur de *À Villequier* est un père qui a perdu sa fille jeune comme celui à qui Malherbe s'adresse ; il précise que rien ne peut le « consoler », mais conseille de se résigner et de ne pas « murmurer » contre la volonté de Dieu, comme Malherbe conseille de « vouloir ce que Dieu veut » et de ne pas « murmurer » contre la Mort. Mais Hugo renouvelle cette stance à clausules en la faisant alterner avec des stances monométriques ; elle est, semble-t-il, essentielle au poème, qu'elle conclut, par l'ampleur<sup>8</sup> et l'effet de pause rythmique qu'elle induit, grâce à cette alternance, au niveau de la périodicité strophique.

### Répertoire des mètres des *Contemplations*.

Il y a parfois peu de sens à mélanger statistiquement les mètres de base et contrastifs, leurs fonctions étant différentes et les contrastifs valant par contraste avec le mètre de base, ainsi que par la

strophes de Hugo (v. le répertoire de Cornulier 2014), la tri-métrie est généralement associée au moins à un style métrique de chant.

<sup>6</sup> Dans les formules de séquence de mètres, j'emploie occasionnellement « C » (signifiant et pouvant se prononcer « douze » en notation dite hexadécimale) pour que ce mètre soit représenté par un seul symbole comme les mètres simples, ce qui facilite des comparaisons visuelles ; même chose pour « A » signifiant dix. Quoique la longueur totale douze ne corresponde pas à un rythme, elle suffit dans ce corpus à identifier le 6-6.

<sup>7</sup> Martinon, 1912, p. 139 ; curieusement, à ce propos, il ne cite pas *À Villequier*.

<sup>8</sup> *À Villequier* contient plusieurs phrases enjambant à travers plusieurs stances, et qui se terminent sur une stance à clausules.

combinaison qu'ils peuvent former avec ce mètre. Les mètres de base qu'ils forment avec des mètres contrastifs sont distingués dans le répertoire suivant :

Répertoire des mètres de base<sup>9</sup>.

- *mètre composé* : 6-6, 4-6 (trois fois), 5-5 (une fois),
  - *mètre simple* : 8, ou 7.
- 6-6 puis 8 sont très majoritaires.

Répertoire des combinaisons mètre de base/mètre contrastif.

- 6-6/8, 6-6/6.
- 4-6/3 (une fois).
- 5-5/5 (une fois).
- 8/4, 7/4.

Position du mètre contrastif

Dans la plupart des suites périodiques (28 sur 30) où apparaît un mètre contrastif (en strophe bimétrique), il est plus bref que le mètre de base et figure en clausule de stance (exemple : *ab-ab* en 8.8 8.4) ou, moins souvent, en clausule de module de stance (exemple : *ab-ab* en 8.4. 8.4).

Les deux exceptions sont :

– « **Que le sort, quel qu'il soit...** » (2.24) : bref poème de seulement deux stances en *ab-ab cd-cd* rythmées en C8 C8 CC 88, avec clausule double de strophe en 8.8. La diversité de clausules (clausules simples de modules dans le premier quatrain composant, rare clausule double de stance plutôt que simplement de quatrain), combinée avec la forme globale typique du poème (un 2-stances) et l'équi-composition des stances (chacune composée de deux GR *ab-ab*), cette conjonction de propriétés semble caractériser nettement un style métrique de chant.

– *Quia pulvis es* (3.5) : trois (seulement) *aab-ccb*, rythmées en 8CC C88, forme exceptionnelle chez Hugo<sup>10</sup>. Double singularité : la clausule double en 8.8, et ce qu'on peut appeler une *modulation initiale* (*de strophe*) en 8 apparaissant avant le mètre de base, et non après lui seulement.

Ces particularités de distribution de mètre contrastif s'allient, dans ces pièces, à d'autres propriétés formelles tendant à caractériser un style métrique de chant : extrême brièveté de la suite périodique conférant à l'ensemble une forme globale typique (3-stances ou 2-stances) dans les deux cas ; et, dans un cas, strophe *équi-composée*<sup>11</sup>, le groupe composé *ab-ab cd-cd* résultant de la jonction de deux groupes rimiques<sup>12</sup> équivalents en *ab-ab* ; diversité de la distribution des variations de mètre, en clausule de modules (premier quatrain composant) puis de groupe rimique ou de stance dans le premier poème, avec, de plus, rare clausule double en 8.8) ; modulation initiale puis clausule double de stance dans le second, *Quia pulvis es* ; dans ce dernier, à la forme très lyrique est associée une forte densité de parallélismes opposant morts et vivants notamment dans le cadre du 8-voyelles initial (« Ceux-ci partent, ceux-là demeurent » et dans le cadre du 8.8 final de chacune des trois stances.

J'emploie ici la catégorie *style métrique de chant* d'une manière large. Il vaudrait sans doute la peine d'essayer d'y distinguer des nuances ou même des sous-catégories. Par exemple, le lyrisme formel de ces deux pièces, bien différent de celui des chansons d'amour que nous examinerons tout à l'heure, évoque plutôt des rythmes de cantiques que des rythmes de chansons et semble s'accorder à une tonalité plus grave.

<sup>9</sup> « 6-6/8 » se lit ici : 8 contrastant avec mètre base 6-6.

<sup>10</sup> Dans la *Cantique de Bethphagé* (dans *La Fin de Satan*), le jeune homme au « cœur gonflé d'extase » chante son amour en cinq stances très lyriques à base d'alexandrins avec modulation initiale d'un 8v et clausule de 8.8, seules les deux extrêmes étant des sixains, tous deux en *aab-ccb*, mais masculins.

<sup>11</sup> On peut ici parler avec Martinon (1912) de strophe *gémignée*, notion un peu plus restreinte que celle d'équi-composition.

<sup>12</sup> La notion de *groupe rimique* sera précisée plus bas.

## Périodicité ou bouclage verbal (répétitions)

### Répétition périodique en style métrique de chant.

À l'égard des répétitions, trois poèmes sont des suites périodiques de stances, à savoir :

- « Mes vers fuiraient doux et frêles » (2.2),
- *Chanson* « Si vous n'avez rien à me dire » (2.4),
- « Viens, une flûte invisible » (2.13).

Quoique séparés dans le recueil, ces trois poèmes s'y trouvent concentrés en quelques pages, étant les 2<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> du livre II de *L'âme en fleur*. Formellement, ils s'apparentent non seulement par un système de répétitions, mais par leur mètre simple (7 ou 8), ainsi que leur forme globale de 3-stances. Ce faisceau de propriétés, dont la répétition est peut-être la plus frappante, caractérise nettement un style métrique de chant. L'un s'intitule *Chanson*, un autre (2.13) parle d'abord de « flûte » et répète le mot « chanson » dans chacun des deux derniers vers de ses trois stances. Les trois sont des chansons d'amour, en accord manifeste avec l'idée d'*âme en fleur*. Il convient donc au moins de les comparer.

### Répétitions équivalences verbales concrètes ou structurelles.

La notion de *répétition* est employée selon les analystes de façon plus ou moins extensive et peut couvrir des phénomènes très différents. Précisons qu'ici il sera d'abord question d'équivalence systématique entre des strophes, vers, ou modules, etc. composés intégralement, ou en partie significative, des mêmes *mots* (où *mot* s'entend d'une forme avec son sens) ; soit des équivalences en *séquences de mots*, qu'on peut nommer *équivalences verbales*. De ces équivalences verbales concrètes en séquences de mots, on doit distinguer les équivalences verbales structurelles entre strophes (ou vers, ou poèmes...) ayant le *même schéma d'équivalence verbale concrète*, par exemple des strophes ayant en commun que leur dernier vers répète leur premier vers, sans qu'il y ait répétition (mots communs) entre ces strophes<sup>13</sup>.

« Mes vers fuiraient... », 2.2 :

	<i>rime</i>	<i>verbal-initial</i> <sup>14</sup>	<i>contraste final</i> <sup>15</sup>
Mes vers fuiraient, doux et frêles,			
Vers votre jardin si beau,	ab		
<i>Si mes vers avaient des ailes,</i>			
<i>Des ailes comme l'oiseau.</i>	ab	Ax	...N (oiseau)
Ils voleraient, étincelles,			
Vers votre foyer qui rit,	ab		
<i>Si mes vers avaient des ailes,</i>			
<i>Des ailes comme l'esprit.</i>	ab	Ax	...N (esprit)
Près de vous, purs et fidèles,			
Ils accourraient nuit et jour,	ab		
<i>Si mes vers avaient des ailes,</i>			
<i>Des ailes comme l'amour.</i>	ab	Ax	...N (amour)

<sup>13</sup> L'équivalence étant une notion symétrique, il s'agit plutôt, dans la perception métrique, de *ressemblance* précise ; dans l'esprit d'une personne lisant une stance dont le premier et le dernier vers sont constitués des *mêmes* mots, le premier vers ne *paraît* pas équivalent au dernier vers au moment où on le lit ; c'est ce dernier qui, à la lecture, paraît équivalent au premier ; cette relation temporelle de *ressemblance* n'est pas symétrique.

<sup>14</sup> Équivalence verbale initiale (modules commençant par les mêmes mots).

<sup>15</sup> En fait la catégorie N, notée ici dans la colonne des contrastes, fait partie du fond équivalent où s'inscrit le contraste ; seul le choix du mot qui joue le rôle substantif varie. Comme il est toujours précédé de l'article /l/ (variante de jonction), on pourrait ajouter que le fait que ce nom soit jonctif et bi-vocalique fait partie du contexte d'équivalence.

La périodicité verbale concrète s'installe au niveau des modules (distiques), par le fait que les trois commencent par les mêmes mots « Si mes vers avaient des ailes, des ailes comme... ». Cette équivalence est notée ici « Ax » où « A » note la partie initiale constante et « x » la fin variable qui la complète.

Comme cette équivalence « initiale » est évidemment une équivalence totale à l'exception du substantif final, elle sert de support à un *contraste*, qui est une sorte de *contre-équivalence* entre les mots « oiseau > esprit > amour », *série contrastive* en progression jusqu'à « amour ». Ce contraste est en quelque sorte plus important que l'équivalence qui lui sert de support, mais cette répétition initiale et la série contrastive qui la couronne sont solidaires<sup>16</sup>.

Notons accessoirement que dans cette périodicité verbale concrète strophique s'inscrit une petite équivalence verbale concrète intra-strophique : dans le module répétitif, le second vers commence par « des ailes » par quoi le précédent s'était terminé ; cette relation *d'enchaînement* (verbal) commune dans diverses traditions orales n'était pas rare dans la poésie française pré-classique avant qu'elle n'ait divorcé de la tradition orale.

La troisième chanson du trio est formellement très proche de la précédente.

« Viens ! – une flûte... », 2.13 :

..... *rime verbal-initial* ..... *contraste final*

Viens ! – une flûte invisible

Soupire dans les vergers. –

*La chanson la plus paisible* a Ax ...Adj (paisible)

*Est la chanson des bergers.* b Bx ...N (bergers)

Le vent ride, sous l'yeuse,

Le sombre miroir des eaux. –

*La chanson la plus joyeuse* a Ax ...Adj (joyeuse)

*Est la chanson des oiseaux.* b Bx ...N (oiseaux)

Que nul soin ne te tourmente.

Aimons-nous! aimons toujours ! –

*La chanson la plus charmante* a Ax ...Adj (charmante)

*Est la chanson des amours.* b Bx ...N (amours)

Comme « Mes vers fuiraient... », cette chanson est un triplet de *ab-ab* masculins de 7-voyelles. Comme elle, elle présente une périodicité strophique verbale concrète au niveau des modules ; de même encore, cette répétition est le support d'un contraste verbal au niveau de son module conclusif de strophe, contraste qui, dans les deux chansons, concerne à chaque fois exactement un mot bivocalique (adjectif ou nom) ; reste cette différence dans cette ressemblance : dans « Mes vers fuiraient... », le contraste est simple en ce sens qu'il n'affecte que le dernier mot de module, alors que, dans « Viens, une flûte... », il est composé, en ce sens qu'il affecte le dernier mot de chacun des deux vers du module répétitif, d'où, en ce cas, la série contrastive binaire : « paisible/bergers > joyeuse/oiseaux > charmante/amours ». Le même mot « amour(s) » conclut les deux séries, le « mot » oiseau(s) appartient aux deux. Comme « Mes vers fuiraient... », cette chanson n'a pas de titre, à la différence de celle qui les sépare.

On peut aussi observer que, comme dans la chanson « Mes vers fuiraient... », une notion verbale, ici « la chanson », se répète du premier au second vers du module répétitif, sans qu'il s'agisse cette fois précisément d'un enchaînement de la fin du premier au début du second.

<sup>16</sup> J'ai donné de nombreux exemples de contre-équivalences phoniques et verbales en tradition orale, dont quelques-uns de Hugo, dans « Rime et contre-rime en traditions orale et littéraire » dans *Poétique de la rime*, recueil édité par Michel Murat et Jacqueline Dangel, Champion, 2005, p. 125-178.

Nous n'avons repéré jusqu'ici que des périodicités verbales concrètes. Voici enfin la 3<sup>e</sup> chanson :

Chanson 2.4

..... *rime verbal-initial contraste final* .....

Si vous n'avez rien à me dire,  
Pourquoi venir auprès de moi ?

Pourquoi me faire ce sourire  
Qui tournerait la tête au roi ?

<i>Si vous n'avez rien à me dire,</i>	a	Ax	oui
<i>Pourquoi venir auprès de moi ?</i>	b	Bx	oui

.....

Si vous n'avez rien à m'apprendre,  
Pourquoi me pressez-vous la main ?

Sur le rêve angélique et tendre,  
Auquel vous songez en chemin,

<i>Si vous n'avez rien à m'apprendre,</i>	a	Ax	oui
<i>Pourquoi me pressez-vous la main ?</i>	b	Bx	oui

.....

Si vous voulez que je m'en aille,  
Pourquoi passez-vous par ici ?

Lorsque je vous vois, je tressaille :  
C'est ma joie et c'est mon souci.

<i>Si vous voulez que je m'en aille,</i>	a	Ax	oui
<i>Pourquoi passez-vous par ici ?</i>	b	Bx	oui

.....

Cette *Chanson* s'apparente formellement aux deux précédentes qu'elle suit et précède de près dans le recueil, tout en s'en différenciant nettement. Regardons à la fois certaines de ces ressemblances et différences.

Comme les deux autres, cette chanson est un 3-stances de vers simples (7 ou 8-voyelles) et possède un faisceau de propriétés de style métrique de chant. Les deux autres sont en 7v, celle-là seule en 8v, mais cette différence entre mètres simples n'est pas une différence d'organisation métrique, car les impressions procurées par la longueur 7 et la longueur 8 sont seulement des différences concrètes comparables à la différence entre deux terminaisons rimiques<sup>17</sup>.

Remarquons au passage que dans aucune de ces trois chansons un air (musical) connu n'est indiqué ou même (si je ne me trompe) évoqué. Ce sont donc, semble-t-il, des *chansons* au sens où cette notion est parfois étendue à des paroles de chansons (sans leur musique) ou même à des poésies écrites en style métrique de chant (plus ou moins net), mais n'évoquant aucune musique. Le caractère monométrique de ces trois chansons, leur périodicité strophique simple (sans alternance de deux types de strophes dont l'une éventuellement serait un refrain), l'alternance des cadences d'un bout à l'autre de chacune, et même l'absence de mètres plus courts comme 4 ou 5, font que tout en ayant un style métrique de chant évident, elles ont une allure de poésies *littéraires*. Bien différent était le cas de plusieurs chansons qui, dans le recueil antérieur des *Châtiments*, malgré leur qualité littéraire, pouvaient avoir des propriétés formelles par lesquelles elles se démarquaient ostensiblement de la tradition proprement littéraire, voire, pouvaient évoquer un air ou une chanson populaire, comme si le poète prêtait alors sa voix à une collectivité anonyme ; par exemple, le 9-voyelles (rythmé 3-3-3), non littéraire, se rencontre dans 5.1 *Le sacre*, mais on est prévenu que c'est « sur l'air de Malbrouck ». – Dans les chansons des *Contemplations*, c'est le sujet-poète qui parle ; il commence même par dire : « Mes vers » au début de la première des trois examinées ici ; dans chacune il parle à *une* femme à la deuxième personne, même si elle peut rester fictive et indéterminée.

Comme dans les deux autres chansons, le module-distique terminal est ici le siège d'une répétition, équivalence périodique verbale, concrète ; comme dans les deux autres, cette équivalence, initiale, est

<sup>17</sup> L'effet de longueur 7 est le matériau de l'équivalence-mètre entre deux 7-voyelles comme la terminaison « -if » est le matériau de l'équivalence rime entre deux vers en « -if ».

complétée par une variation finale ; comme dans « « Viens ! – une flûte... », cette variation finale est composée, affectant la fin de chacun des deux vers du module. Mais ici la partie équivalente initiale est moins longue et la partie variante à la fois plus longue et moins rigide que dans les deux autres chansons, en sorte que l'effet de contraste proprement dit (si contraste il y a) peut être moins net dans « Si vous n'avez rien à me dire ».

#### *Une suite périodique par répétition initiale et contraste final*

La différence formelle la plus évidente entre cette chanson et les deux autres est peut-être le fait qu'elle est rythmée en sixains, triplets de modules, au lieu de quatrains, paires de modules.

Cette différence entre *ab-ab-ab* (3 modules) et *ab-ab* (2 modules) enveloppe une ressemblance, car, dans chaque triplet *ab-ab-ab*, le 3<sup>e</sup> module n'est qu'un retour bouclant au 1<sup>er</sup> ; ceci renforce l'impression que ces *ab-ab-ab* sont des paires de modules *ab-ab* (quatrains de vers) augmentées d'un 3<sup>e</sup> *ab*. On pourrait donc considérer que les trois chansons sont des triplets de quatrains – quatrains augmentés en sixains par bouclage externe dans celle-ci seulement.

Si on considère le *dernier* module des trois stances de ces trois chansons, on constate que, dans les trois, il détermine une suite périodique par équivalence verbale concrète, partielle du seul fait d'un contraste final (refrain à variation)<sup>18</sup>. En négligeant le fait que le contraste final n'affecte que le dernier mot du module dans une chanson (2.2), le dernier mot des deux derniers vers dans une autre (2.13), et plusieurs mots des deux derniers vers dans « Si vous n'avez rien à me dire » (2.4) – contraste simple dans 2.2, composé dans les deux autres –, on peut noter que ces trois chansons sont, à l'égard de la répétition verbale concrète (partielle avec contraste final), des suites périodiques (verbalement) en ...*AB* au niveau des vers, ou ...*A* au niveau des modules<sup>19</sup>.

#### *Une suite périodique par équivalence verbale structurelle*

La différence de calibre strophique entre la chanson « Si vous n'avez rien à me dire » et les deux autres (sixains ou quatrains) est solidaire du bouclage de ses sixains. Si c'était le second module-distique qui répétait le premier, et non un 3<sup>e</sup> module ajouté, cette répétition immédiate ferait l'effet d'un simple *bis* plutôt que d'un bouclage, chose in concevable en poésie littéraire. Le bouclage *externe* au quatrain ainsi augmenté est nécessaire pour éviter cette conséquence.

À l'échelle du poème, l'équivalence verbale intégrale interne à chaque stance de « Si vous n'avez rien à me dire » peut être schématisée, au niveau des vers, en *AB xx AB, CD xx CD*, et au niveau des modules en *AxA, BxB, CxC*. Il en résulte une périodicité strophique verbale non plus concrète, mais structurelle, qu'on peut exprimer en disant que ce poème est une suite périodique verbale de *AB xx AB* (au niveau des vers), ou, plus adéquatement, de *AxA* (au niveau des modules)<sup>20</sup>.

La *Chanson* « Si vous n'avez rien à me dire » combine donc, en les croisant, ces deux types de périodicité strophique verbale : périodicité concrète (toutes les stances se terminent par les mêmes mots, à quelques variations près) et périodicité verbale structurelle (dans toutes les stances, les modules extrêmes sont constitués des mêmes mots). Cette dernière propriété qui la distingue des deux

<sup>18</sup> Le module initial n'est pas signalé ici en italiques parce que l'effet de répétition se produit essentiellement dans le module terminal.

<sup>19</sup> Cette notation n'indique pas que les A (modules), ou les A et les B (vers) peuvent n'être que partiellement identiques, mais on pourrait convenir de noter plus précisément ...*A<sup>x</sup>* (au niveau des modules) ou ... *A<sup>x</sup> B<sup>x</sup>* (au niveau de leurs deux vers) la répétition avec contraste final noté par un « x » en exposant (comme j'ai fait plus haut dans les schémas en marge droite des chansons). – Il arrive dans certaines poésies qu'en cas de répétition partielle la partie répétitive soit finale et la partie variable initiale, comme dans « Il pleure dans *mon cœur* [...] Qui pénètre *mon cœur* » (Verlaine, *Romances sans paroles*). Dans ce cas, la répétition, incluant le mot conclusif de vers, est essentielle, et ne sert pas de support à un contraste. Cette différence entre répétition initiale supportant un contraste final et répétition finale auto-suffisante est analogue à la différence entre l'équivalence phonémique initiale qui supporte un contraste final (contre-rime) dans « miront-*on*, miront-*aine* » et l'équivalence phonémique auto-suffisante dans une rime entre « miront-*aine* » et « germ-*aine* ».

<sup>20</sup> Dans le relevé métrique, cette périodicité verbale est notée au niveau des vers pour qu'elle s'aligne sur les schémas de rime et de mètres.

autres chansons est, comme on l'a vu, la cause du fait que les quatrains y soient augmentés d'un 3<sup>e</sup> module<sup>21</sup>.

### *Trio de chansons d'âme en fleur ?*

Il est difficile de ne pas reconnaître dans ces trois chansons, d'autant plus qu'elles sont assez voisines, une sorte de trio de chansons. Ce trio formel est-il composé rythmiquement et sémantiquement ? Sans répondre avec certitude, on peut relever quelques indices de composition.

Rythmiquement, la nette distinction de la seconde des trois chansons (quatrains augmentés d'un module bouclant) et la forte ressemblance des deux autres peut faire penser à un ensemble du type dit ABA pour des constructions musicales en triplet dont le 3<sup>e</sup> élément boucle l'ensemble par retour au premier.

Sémantiquement, quoiqu'il s'agisse clairement de trois chansons d'amour en un sens large, elles sont bien différenciées. Chacune des deux premières inclut une relation conditionnelle en « si... », dont la portée varie de l'une à l'autre. Dans « Mes vers fuiraient... » (2.2), le sujet dit à une femme qu'il vouvoie que ses vers – c'est donc un poète, sans doute celui qui parle en ce recueil – iraient à elle, *si* ils avaient des ailes ; mais ont-ils des ailes ? En tout cas, le sujet et la femme ne sont pas proches. Peu après, dans la seconde (2.4) « Si vous n'avez rien à me dire », le sujet demande à une femme pourquoi elle vient près de lui, lui sourit tendrement, lui presse la main, et semble rêver d'amour, *si* elle n'a « rien » à lui dire de son rêve d'amour ? Veut-elle de lui ? Elle est donc près de lui, et le reproche qu'il lui fait semble voiler une demande d'aveu d'amour – au moins. Dans la troisième, chanson (2.13), toute trace conditionnelle d'incertitude a disparu ; il la tutoie en l'entraînant avec lui dans la nature (« Viens ! », « vergers », « eaux », « oiseaux »), il souhaite qu'ils s'aiment « toujours » ; la formule conclusive du dernier module parle même de « la chanson *la plus charmante* » un peu comme si, en « chanson des amours », elle se comparait aux deux précédentes et marquait un sommet. Les mois se suivent raisonnablement dans les datations souscrites à chacune des chansons, respectivement mars, mai et août (mois chaud !<sup>22</sup>), même si l'année n'est jamais précisée (« 18.. »). Cette progression par étapes suffisamment respectueuse, commençant par le vouvoiement et se terminant par le tutoiement, contraste à cet égard avec 1.21 « Elle était déchaussée, elle était décoiffée » (dans le livre précédent de *l'Aurore*), où, en un seul poème et en deux phrases, le sujet fait « venir à lui » une « fille » qu'il croise dans la nature déjà « décoiffée » et qu'il « tutoie » directement et familièrement (« Veux-tu nous en aller sous les arbres... »). – Mais, en admettant qu'un tel montage inter-poèmes puisse être imaginé et qu'il s'agisse de la même femme dans les trois, cela n'est nulle part signifié et ce sont bien trois poésies autonomes<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> À propos de bouclage par retour du dernier vers d'une strophe au premier, Albert Cassagne (notamment) parle de *strophe encadrée* (*Versification et métrique de Charles Baudelaire*, Paris, 1906, p. 116). Cette notion aujourd'hui commune a l'inconvénient de décrire comme atemporel et symétrique un phénomène qui n'affecte pas l'élément initial au même titre que le dernier ; car c'est ce dernier vers qui *répète*, et en quelque sorte ramène au premier ; c'est ce mouvement même que nommait autrefois plus adéquatement la notion de *rentrement*, c'est-à-dire de *retour*, comme dans le rondeau réflexif où Clément Marot dit à la fin de « rentrer » (retourner) au début, en illustrant ce retour par les mots « En un *rondeau* ». Ainsi le « rond » du rondeau et des formes apparentées est plutôt un mouvement qui ramène à son point de départ que le cercle atemporel et symétrique qui en peut en résulter. – La notion de retour (au début) correspond assez bien à celle musicale de *da capo* (la forme rondeau pouvait être associée à une musique). – L'image du rond pouvait être d'autre part favorisée par les danses où les danseurs forment un rond (image non temporelle même si ce rond peut tourner).

<sup>22</sup> Le choix de « Juillet » aurait risqué de paraître faire allusion à « Juliette » Drouet, « juillet » pouvant alors se prononcer à peu près comme « Juliette » (Corbière dans les vers pour « Rosalba » en ≤1869, Rimbaud dans « Juillet » en 1873 ou 1872, ont joué sur cette homonymie).

<sup>23</sup> Plutôt confidentielle en son temps que destinée à tout lecteur, la localisation « Les Metz » de la 3<sup>e</sup> chanson fait allusion à Juliette Drouet (P. Albouy, 1967, note p. 1440). – Pour comparaison, on peut penser à deux poèmes formellement différents et séparés par deux autres dans les *Fêtes galantes* de Verlaine (1869), *Dans la grotte*, propos d'un galant pressé et pressant qui menace ridiculement de se suicider si une « cruelle Clymène » reste une « tigresse » pour lui, puis *Les Coquillages*, propos très galant d'amant satisfait de ce qui l'a troublé « *Dans la grotte* où nous nous aimâmes ».

**Lise (1.11), bouclage verbal de strophe et de poème**

Avant le trio de l'âge de *l'Âme en fleur*, « hier » en quelque sorte dans la vie du poète, il y a, avant hier, un chant des amours de l'enfance : *Lise* (1.1), où le style métrique de chant résulte de la convergence, notamment, du *aa* final de strophe, du mètre 4-6 et de quelques répétitions comme dans cette première strophe :

J'avais douze ans ; elle en avait bien seize.		
Elle était grande, et, moi, j'étais petit.	<i>ab</i>	
<i>Pour lui parler le soir plus à mon aise,</i>		
Moi, j'attendais que sa mère sortît ;	<i>ab</i>	<i>ab-ab ?</i>
Puis je venais m'asseoir près de sa chaise		
<i>Pour lui parler le soir plus à mon aise.</i>	<i>aa</i>	<i>ab-aa ?</i>

Le caractère narrativement introductif du premier module peut favoriser l'impression que le dernier vers, en répétant le troisième, boucle une apparence de quatrain constitué par les quatre derniers vers, de structure rimique *ab-aa* (= « *ax-aa* ») bouclé par équivalence verbale concrète en *ax-xa*, comme un quatrain initial (qui serait féminin) de triolet. Cette organisation, virtuelle et incertaine, en Distique+Quatrain, est superposée en contrepoint plutôt qu'incompatible avec la structure de ce sixain en quatrain *ab-ab* suivi d'un distique *a-a* ; cette structure *ab-ab cc* est plus classique en métrique littéraire malgré son style métrique de chant (dû à son *aa*), et impliquée dans la périodicité du poème. Car quoique cette strophe initiale soit superficiellement rimée en *ab-ab aa*, et les autres en *ab-ab cc*, elle est, comme les autres, composée de deux groupes rimiques autonomes, un *ab-ab* et un *a-a*, et la reprise d'un timbre rimique du quatrain dans le distique est une conséquence obligée du retour d'un mot-rime du quatrain, « aise », qui reparait en mot-rime dans le distique ; en quelque sorte *ab-ab aa* est ici un *ab-ab cc* où une répétition induit la reprise de timbre *c = a*, de sorte qu'on peut considérer que le poème est, au fond, une suite périodique de stances en *ab-ab- cc*.

La particularité tout de même incontestable, et frappante, de la première strophe dans cette suite périodique peut apparaître comme un cas de modulation initiale de la suite périodique de strophes, plutôt que pure et simple exception. Elle a cependant de toute manière une autre fonction plus évidente à l'échelle du poème, car, après cinq autres strophes rimées en *ab-ab cc*, un nouveau bouclage évident se forme à l'intérieur de la dernière :

*Jeunes amours, si vite épanouies,*  
 Vous êtes l'aube et le matin du cœur.  
 Charmez l'enfant, extases inouïes !  
 Et quand le soir vient avec la douleur,  
 Charmez encor nos âmes éblouies,  
*Jeunes amours, si vite évanouies!*

L'équivalence verbale concrète des vers extrêmes de cette dernière strophe est nuancée par un petit détail phonologique : du premier mot-rime « épanouies » au dernier, « évanouies », graphiquement seule une lettre change, et le changement correspondant du phonème /p/ à /v/ tient seulement au mode d'articulation et au voisement, /v/ étant la constrictive voisée la plus proche de l'obstruante sourde /p/. Il est vrai que cette légère variation phonique a une conséquence lexicale puisqu'elle remplace un radical verbal par un autre, et une conséquence sémantique majeure puisqu'elle renverse l'idée d'épanouissement en celle d'évanouissement – et cela dans le tout dernier mot d'un assez long poème. – Mais le contraste phonémique et graphique, d'une lettre est si discret qu'il se laisse écraser par certains éditeurs : dans l'édition (excellente) de Pierre Albouy en collection de la Pléiade en 1967 (p. 506), le dernier mot du poème, « évanouies », est remplacé par « épanouies », comme si peut-être l'éditeur ou un typographe avait cru devoir corriger une coquille.

La rapidité et la facilité de cette transition d'un seul phonème du premier au dernier vers d'une seule strophe peut mimer la vitesse de transformation de l'épanouissement en évanouissement ; renversement brutal de la tonalité « charm[ante] » du poème et du souvenir, qui pourrait justifier la cadence féminine du dernier vers, donc du poème.

La dernière strophe de *Lise* est donc bouclée par équivalence verbale concrète de son dernier vers au premier, équivalence supportant un contraste lexical final.

Comme les deux premiers vers de la première strophe peuvent sembler introduire tout ce qui suit en situant le poème comme souvenir d'enfance, et que, dans cette mesure, ce souvenir commence à partir du 3<sup>e</sup> vers, donc à partir des quatre derniers vers du sixain initial, on peut considérer qu'il est bouclé par équivalence verbale structurelle entre le bouclage de ce quatrain et le bouclage du sixain terminal.

Ces bouclage répétitifs, qu'il s'agisse du bouclage verbal concret dans chaque strophe extrême ou du bouclage structural qui en résulte au niveau global du poème, complètent le style métrique de chant, et là encore ce style spécial est associé aux « extases » des « amours »<sup>24</sup>.

### Remarque sur la périodicité et l'allure métrique générale du recueil

Hors de certains traits liés, dans une poignée de poèmes, au style métrique de chant, la périodicité, sous ses formes les plus classiques, caractérise d'une manière générale le recueil des *Contemplations*. Les premières quasi-généralités qu'on a déjà dégagées en ce sens sont en elles-mêmes significatives : elles peuvent contribuer à l'impression, que confirmera l'étude des formes strophiques, d'une versification sérieuse et d'un ton soutenu même dans les pièces plus légères. La métrique littéraire rigoureuse y laisse peu de place à la (relative) liberté de versification « lyrique » dont l'auteur, plus jeune, avait largement usé notamment dans ses *Odes et Ballades*. Lamartine, aîné auquel il pouvait naturellement se comparer, usait encore d'une telle liberté (métrique) lyrique dans ses *Harmonies poétiques et religieuses* (1830) et ses *Recueils poétiques* (1839) ; nombre de vers de ces deux derniers recueils n'appartiennent pas à une suite périodique de strophes.

Je ne parle ici que des formes de poèmes – ou de pièces métriques – et des formes de strophes ; et non, par exemple, de la souplesse avec laquelle, parfois, le discours se coule dans l'alexandrin ; cette effet de liberté, voire d'irrégularité, qui choquait certains contemporains de Hugo, était d'autant plus sensible qu'il contrastait avec l'allure globale du recueil ; je ne l'étudie pas dans le présent article<sup>25</sup>.

La périodicité de schéma rimique n'était pas compatible avec une forme codifiée de poème telle que le sonnet, dont le « cadre » préfabriqué – bascule du 2-quatrain à un unique groupe rimique de modules-tercets – plutôt que la brièveté sans doute, a rarement tenté Victor Hugo (presque la moitié des poèmes des *Fleurs du Mal* [1857] sont des sonnets, mais leur auteur est d'une génération postérieure) ; pourtant ni la fin surprenante (même en « pointe » ou « chute »), ni la brièveté ne sont absentes des *Contemplations*, où vingt-cinq poèmes n'ont pas plus de quatorze vers). Sans être aussi formellement codifiée que la forme métrique du sonnet, il était presque convenu aux yeux de certains que le sonnet devait se terminer d'une manière surprenante (délicate, piquante, paradoxale, ou spirituelle de quelque manière), traditionnellement désignée dans les notions de *chute* ou de *pointe* ; on comprend peu la poétique du sonnet de Baudelaire, si on ne comprend pas qu'il est souvent construit à partir d'une fin paradoxale par rapport à son 2-quatrain initial. Hugo a souvent construit des poèmes même très longs de manière à préparer une pointe d'une brièveté parfois extrême, mais dans des suites périodiques de longueur libre, où la surprise est plus surprenante. Le sonnet pour lui s'apparentait peut-être encore au madrigal.

Le poème-strophe 3.4 *Écrit au bas d'un crucifix*, en tant que quatrain *ab-ba*, n'a pas une forme moins « fixe » (comme on dit) qu'un sonnet ; en témoigne la notion même de *quatrain*, qui pouvait désigner un poème quatrain aussi bien qu'une période rimique (on y reviendra plus bas). Enfin, quand une suite « périodique » se borne à une longueur de 2 ou 3 périodes, sa forme globale est sensible et peut être typée. Ainsi certains 2 et 3-stances pouvaient s'apparenter par leur forme globale, entre autres choses, à des chansons ou chants : six poèmes du recueil sont des 2-stances, onze sont des 3-stances. Il n'est pas surprenant que le 2-stances 3.15 s'intitule *Épitaphe* (malgré ses longues strophes) ou que le 3-stances 2.4 « Si vous n'avez rien à me dire » s'intitule *Chanson*. Ces pièces brèves contrastent nettement avec les immenses poèmes méditatifs du recueil. Quant aux fantaisies ou acrobaties métriques diverses dont rivalisaient nombre de ses contemporains, l'auteur des *Odes et*

<sup>24</sup> On reviendra plus bas sur ce poème.

<sup>25</sup> Voir sur ce sujet la contribution de Brigitte Buffard-Moret, à paraître en 2016 dans *Lectures des Contemplations*, éditées par Judith Wulf, Presses Universitaires de Rennes.

*Ballades* et des *Orientales*, plus jeune, avait déjà donné ; il n'avait plus besoin de faire la roue et pouvait les laisser « fixer de loin, dans l'ombre, un œil humilié ».

## 2. Formes strophiques

### Groupes rimiques « classiques » et modules

Comment peut-on caractériser la forme des strophes des *Contemplations* ? L'analyse scolaire en « dispositions » de rimes « plates » en *aabb...*, « croisées » en *abab* et « embrassées » en *abba* n'y suffit pas et surtout n'y convient pas puisque, par exemple, elle découperait aveuglément le dixain des *Mages* (6.23) en *abab-cc-deed*, soit deux prétendus « quatrains », l'un croisé et l'autre embrassé, séparés par un prétendu « distique » de rimes plates, alors qu'il est composé d'un quatrain *abab* et d'un sixain *ccd-eed* (comme l'analysait Martinon en 1912). D'autre part, ne pas analyser les suites en *aabb...* selon la même méthode que les suites en *abab cdcd...*, où l'on reconnaît à juste titre des suites périodiques de période *abab*, c'est passer à côté d'une généralité majeure. Les suites *aabb...* sont des suites périodiques à l'égard de la forme *aa* comme les suites *abab cdcd...* le sont à l'égard de la forme *abab*. Que les suites de *aa* soient couramment, sinon toujours, formatées et traitées en continuité, alors que les *abab* ou *aabccb* d'une suite de quatrains ou sixains sont généralement formatés et traités distinctement, cela doit être reconnu, mais pour apprécier cette distinction, encore faut-il comprendre qu'elle distingue deux types de périodes dans le vaste ensemble des suites périodiques en schéma de rime.

Convenons provisoirement d'écrire, pour rendre plus sensible leur analogie, que les suites de *aa* sont des suites de « *a-a* », que les suites de *abab* sont des suites de « *ba-ba* », et que les suites de *aabccb* sont des suites de « *bba-cca* »<sup>26</sup>.

**Objection :** Pourquoi ne pas dire tout simplement que « *abab* » se divise en « *ab-ab* » comme « *aabb* » se divise en « *aa-bb* » ? – La réponse tient d'abord à la différence des équivalences concrètes et des équivalences structurelles explicitée plus haut. Pour un exemple bref, rapprochons ces deux quatrains éloignés dans les *Djinnns* de Hugo (*Orientales*) : « Mur, ville / Et port, / Asile / De Mort... //... On doute / La nuit ; / J'écoute : / Tout fuit. » Les deux premiers vers du premier quatrain riment concrètement en « *-ile, ort* » avec les deux suivants ; même chose dans le quatrain suivant où deux vers en « *-oute, -it* » riment concrètement avec deux vers en « *-oute, -it* ». Pourtant ces deux quatrains ne riment pas *concrètement* entre eux, car les terminaisons en « *-oute* » et en « *-it* » sont indépendantes des terminaisons en « *-ile* » et en « *-ort* » ; mais ces quatrains sont équivalents en *schéma* de rime, disons *structurellement*, parce qu'ils admettent tous deux le même schéma *abab*, abstrait à partir des terminaisons concrètes, et qu'on peut dire *structurel*.

Comparons à ces quatrains quatre vers en *aa bb*, par exemple « L'autre jour au fond d'un vallon / Un serpent piqua Jean Fréron. / Que pensez-vous qu'il arriva ? / Ce fut le serpent qui creva » (Voltaire). Les deux premiers vers ne riment pas *concrètement* avec les deux derniers parce que leurs terminaisons en « *-a* » sont indépendantes de celles en « *-on* » ; par contre (si je peux me permettre cette locution française), ils ont le même schéma rimique, parce deux vers en « *-on* » ne riment pas moins en *aa* que deux vers en « *a* ». Les deux distiques de *aa bb* sont donc *structurellement* équivalents – ont même schéma rimique – comme les deux quatrains successifs *abab cdcd* ; et les deux vers d'un *a-a* riment *concrètement* par leur terminaisons comme les deux distiques d'un *ab-ab* par leurs couples de terminaisons.

On constate, donc, que ces suites périodiques en *schéma* de terminaison rimique sont largement majoritaires dans les *Contemplations*, soit en continuité (cas de la plupart des *a-a*), soit en stances formatées séparément (cas de la plupart des *ba-ba* et *bba-cca*), soit en composants de stances (comme

<sup>26</sup> La ponctuation interne moyenne des *abab* et *aabccb* confirme ces divisions (v. Cornulier, 1993).

le *ba-ba* initial et le *bba-cca* qui le suit dans un dixain des *Mages*<sup>27</sup>). Trois exemples pour illustrer l'analyse de tels groupes<sup>28</sup> :

	<i>rime</i>	<i>rime</i>	<i>groupe</i>
	<i>simple</i>	<i>composée</i>	<i>rimique</i>
.....			
Marchands de grec ! marchands de latin ! cuistres ! dogues !	ogues		
Philistins ! magisters ! Je vous hais, pédagogues !	= ogues		<i>a-a</i>
Car, dans votre aplomb grave, infaillible, hébété,	é		
Vous niez l'idéal, la grâce et la beauté !	= é		= <i>a-a</i>
.....			

Je suis celui que rien n'arrête,			
..... Celui qui va,		ête/a	
Celui dont l'âme est toujours prête			
..... À Jéhovah ;		ête/a	<i>ba-ba</i>
.....			
Je suis le poète farouche,			
..... L'homme devoir,		ouche-oir	
Le souffle des douleurs, la bouche			
..... Du clairon noir...		ouche-oir	= <i>ba-ba</i>

Ce tableau illustre la différence des rimes concrètes simples (entre un vers et un vers, dans les quatre premiers) et des rimes concrètes composées (entre deux vers et deux vers, dans les huit derniers), et la communauté de structure entre des distiques équivalents en schéma de rime *a-a* (dans les quatre premiers vers) et des quatrains équivalents en schéma de rime *ab-ab* (vers suivants). Ce dernier schéma est noté ici *ba-ba*, au lieu de *ab-ab* qui revient au même, pour mieux faire sentir l'analogie entre les *a-a* et les *ba-ba*. Car ces groupes de *un* vers rimant avec *un* vers, ou de *deux* vers rimant avec *deux* vers, ont une structure commune : ils sont composés de deux moitiés, qu'on peut nommer *modules*, liées par l'équivalence de terminaison épelée ici en *a* ; cette *rime principale* de liaison entre modules est terminale au moins du premier module (c'est donc sa terminaison globale), et singulière dans chaque module. Dans chaque module de plus d'un vers, le ou les vers ne rimant pas par la rime principale (représentée par un seule terminaison de vers dans chaque module) riment ensemble par une rime secondaire ; celle-ci fonctionne au sein du module même si possible, comme dans un sixain *bba-cca* (souvent noté *aab-ccb*<sup>29</sup>), où les deux vers non pourvus de rime par la rime principale peuvent rimer entre eux, séparément, à l'intérieur de chaque tercet (en « b » dans « bba », en « c » dans « cca ») ; dans chacun des modules de *ba-ba*, comme un seul vers n'est pas pourvu de rime par la rime principale « a », une rime secondaire en « b » assortit ces deux vers au niveau du groupe, en *ba-ba*.

On peut appeler les groupes ainsi constitués des *groupes d'équivalence rimique* (« GR ») ; ceux-ci *binaires* en tant que composés de seulement deux modules. Le GR ternaire en *ab-ab-ab* est représenté une seule fois, dans la *Chanson 2.4* « Si vous n'avez rien à me dire » (où il est lié à une répétition). Les groupes ternaires *a-a-a* et *aab-ccb-ddb* sont absents du recueil.

Les GR binaires du type qu'on vient de décrire sont largement majoritaires dans les suites strophiques du recueil (en incluant bien sûr les suites de *a-a*). Au vu du relevé métrique, il apparaît qu'on en trouve de différents dans seulement dix pièces métriques des *Contemplations*.

La majorité de cette minorité est constituée par des quatrains rimés en *abba* – ceux qu'on appelle souvent « embrassés » –, qu'on rencontre dans six pièces métriques : quatre suites périodiques de *ab-ba* stances simples (1.15, 4.2, 4.13 et 6.12, totalisant seulement 18 quatrains), un *ab-ba* isolé en poème-quadrain examiné plus bas (3.4 *Écrit au bas d'un crucifix*), et onze quatrains composants de

<sup>27</sup> Dans un dixain *abab ccdeed* traditionnel comme dans les *Mages*, le quatrain initial est un *ba-ba* (= « *ab-ab* ») et le sixain final, noté indépendamment du quatrain qui le précède, est un *bba-cca* (= « *aab-ccb* »).

<sup>28</sup> Exemples tirés de *À propos d'Horace* (1.13) et *Ibo* (6.2).

<sup>29</sup> C'est ce même schéma « *aab-ccb* » qui est souvent noté « *ccd-eed* » dans des sonnets, épellation malencontreuse qui parfois empêche d'apparenter les sixains autonomes et les sixains de sonnet.

sixains *ab-ba cc* dans 2.28. L'analyse de la ponctuation moyenne de nombreux *abba* de l'œuvre de Hugo confirme que chez lui comme dans la tradition classique ces *abba* sont analysables en *ab-ba* de deux modules. Ils apparaissent alors comme apparentés aux *ab-ab*, comme les *aab-cbc* traditionnels s'apparentent aux *aab-cbc* : dans un *ab-ba* comme dans un *aab-cbc*, au lieu que la terminaison dernière et globale du premier module (ici notée en « *b* ») revienne en finale du second module, elle y paraît anticipée d'un rang<sup>30</sup>. À la suite de Martinon qui parlait en tels cas d'*inversion* des deux dernières terminaisons rimiques, il peut être commode de distinguer ces quatrains et sixains comme invertis par rapport aux *ab-ab* et *aab-ccb* dont leur forme peut paraître dérivée<sup>31</sup>.

On peut appeler GR *classiques* (étiquette assez arbitraire mais commode) les GR binaires (à deux modules) ainsi caractérisés, qu'ils soient invertis ou non. On peut alors observer que, dans 162 des 166 pièces métriques des *Contemplations*, les vers sont rimés en GR classiques, que ces GR soient autonomes (comme en strophes quatrains ou sixains) ou composants de strophes composées (comme les dixains des *Mages* composés d'un GR quatrain et d'un GR sixain).

À l'intérieur de la classe des GR classiques, on peut distinguer sous le nom de *symétriques* (inspiré de Martinon) ceux dont les modules sont de même longueur en nombre de vers ; ainsi chacun des deux modules est de 1 vers dans *a-a*, de 2 vers dans *ab-ab*, de 3 vers dans *aab-ccb*, etc.). Dans deux poèmes seulement on trouve (ou peut soupçonner) des GR dissymétriques (qu'ils soient classiques ou non), à savoir dans les quintils de 2.5 *Hier au soir* en *ab-aab* et dans ceux de 4.10 « Pendant que le marin... ».

### Suites strophiques continues ou discontinues (stances)

En strophes simples, ces trois types se répartissent nettement, conformément à la tradition, en deux groupes stylistiquement bien distincts, et même si évidemment distincts que leur parenté structurale en paires de modules classiques est souvent méconnue des analystes.

Les *a-a* en suite périodique sont généralement traités en continuité : non distingués graphiquement, ils sont souvent enjambables avec encore plus de liberté que deux ou trois siècles plus tôt, et assez souvent le poème est formaté en paragraphes sémantiques dont les frontières ne coïncident pas avec une frontière de distique. Pour exemple frappant, ces cinq vers formant le dernier des deux paragraphes de *Mugitusque boum* (5.17), où le poète s'adresse aux mugissements des bœufs :

Ainsi vous parliez, voix, grandes voix solennelles ;  
Et Virgile écoutait comme j'écoute, et l'eau  
Voyait passer le cygne auguste, et le bouleau  
Le vent, et le rocher l'écume, et le ciel sombre  
L'homme... Ô nature, abîme ! immensité de l'ombre !

Ces cinq vers sont des *alinéas métriques*, le passage à la ligne et la majuscule initiale y étant déterminés métriquement (quel que soit le sens) en correspondance réglée avec un mètre (6-6) et une terminaison rimique finale. Ils forment un *paragraphe* sémantique de statut comparable à un paragraphe de prose, donc sans statut métrique, comme en témoigne le fait qu'un même GR *a-a* inclut le dernier vers du paragraphe précédent (« ...éternelles ») et leur premier vers (« ...solennelles »). Leurs quatre derniers vers sont saturés de contre-rejets et rejets : au moins chacun des syntagmes « Et Virgile écoutait + *comme j'écoute* », « [et l'eau / Voyait passer le cygne auguste », « voyait passer le cygne + *auguste* », « [et le bouleau // **Le vent** », « et le rocher + *l'écume* », « [et le ciel sombre / **L'homme** » il y a au moins un contre-rejet ou un rejet autour d'une frontière d'hémistiche (notée « + »), de vers (notée « / ») ou de groupe rimique (notée ici « // »). Au moins dans ces trois derniers syntagmes, la forme GN1 – GN2 chevauche parallèlement tour à tour trois frontières métriques différentes (sorte de glissement métrique) en mettant face à chaque fois un regardant et un regardé,

<sup>30</sup> Rares chez Hugo, les *aab-cbc* (autonomes ou composants) sont absents des *Contemplations*.

<sup>31</sup> La qualification traditionnelle de quatrains « embrassés » est séduisante, et sans doute même pertinente dans certains cas, mais elle ne tient pas compte de leur structure binaire *ab-ab* (on imagine même parfois qu'ils incluent un distique *bb* médian « embrassé » par les deux *a*), et elle ignore leur communauté avec les *aab-cbc*, que l'inversion des deux terminaisons finales ne rend pas « embrassés ». Dans les rondeaux préclassiques, les *ab-ba* commutent avec des *aab-ba*, tous deux s'apparentant aux formes *ab-ab* et *aab-ab* par inversion dans le second module.

paires d'éléments de la nature analogues entre elles et, collectivement, analogues à la relation de Virgile écoutant avec la nature écoutée. À son tour cet ensemble concluant le poème après la longue citation des « voix » des bœufs fait globalement écho aux quatre premiers vers introduisant ces voix ; dans le groupe (non métrique<sup>32</sup>) des quatre derniers, Virgile écoutant (à l'imparfait) la nature est comparé au sujet poète (Victor Hugo) écoutant (au présent) ; cette relation est parallèle à la comparaison, dans le groupe (sémantique) des quatre premiers vers du poème, entre le « temps du doux Virgile » et « aujourd'hui », dans quatre vers également déjà marqués par une succession de décalages métriques parallèles (« au temps du doux Virgile, / Comme aujourd'hui », « le soir... // Ou le matin »). Ces décalages du sens et des formes métriques sont d'autant plus remarquables qu'ils contrastent avec la relative concordance de la trentaine de vers qu'ils encadrent, vers exprimant la voix des bœufs parlant à l'homme et la nature. Sur un autre plan, culturellement, ces vers faisaient écho au passage des *Géorgiques* alors célèbre où le poète romain Virgile disait dans sa langue le bonheur des paysans (« fortunatos... / agricolas ») comblés par la nature, en des vers chargés d'enjambements ; les mugissements des bœufs, « mugitus[-que] boum », richesse des agriculteurs, y sont mentionnés dans un vers et une proposition qui commence par un contre-rejet et se termine par un rejet de ce vers. Dans une traduction encore célèbre au début du siècle, Jacques Delille, père « d'une prétendue école d'élégance » selon la préface de *Cromwell*, avait « traduit » ces vers de Virgile en suites de *a-a* d'alexandrins paisiblement concordants : « Heureux l'homme des champs, s'il connaît son bonheur ! [...] Un troupeau qui mugit, des vallons, des forêts ; ... », etc. La souplesse d'articulation de la parole à son organisation métrique était telle dans les vers (et les distiques suivis) de Hugo que déjà nombre de ses contemporains, embrouillés, se plaignaient que ce ne soient plus des « vers ».

Contrairement aux suites de *a-a* d'alexandrins où non seulement (comme ailleurs) la division des vers en hémistiches<sup>33</sup>, mais la division des suites de vers en groupes rimiques *a-a* n'est pas graphiquement dictée au lecteur, la concordance ou l'articulation du sens à l'organisation métrique est généralement plus évidente dans les stances de Hugo<sup>34</sup>. Chez lui comme dans la tradition, les groupes rimiques de dimension supérieure à *a-a* sont généralement, seuls ou combinés par paires, organisés en stances graphiquement démarquées, évidentes et guidant le traitement rythmique dans l'esprit du lecteur<sup>35</sup>. Une exception tout à fait remarquable à la clarté de la structure strophique sera examinée à propos des quintils du « marin qui *calcule et qui doute* » (2.10).

Il s'agit ici de « lyrisme » littéraire. Dans la tradition française, en métrique de chant, ou (en poésie littéraire) en style métrique de chant, le distique *a-a* est commun, que ce soit en couplet (chanson populaire) ou en refrain. Il est commun aussi en composant strophique, par exemple avec lui-même en *aa bb* (groupes équi-composé) ou en finale comme en *ab-ab cc*. Cette dernière forme, avec quatrain pur ou inversé, est représentée dans deux poèmes des *Contemplations* qui seront examinés plus bas.

## L'alternance des rimes masculines et féminines et les groupes rimiques alternables

### L'alternance totale des cadences

Rappelons d'abord la règle, aujourd'hui dite d'*alternance*, dont l'importance n'est plus toujours bien comprise, mais qui, du temps de Hugo, n'était pas sans conséquence dans la distribution des strophes. Cette règle consistait, *en poésie littéraire*, à changer de cadence de vers (féminine ou masculine) à chaque fois que, d'un vers à l'autre, on changeait de rime ; elle était déjà bien établie du

<sup>32</sup> Il serait abusif d'appeler « quatrain », notion métrique, n'importe quel groupe de quatre vers, même formant deux distiques.

<sup>33</sup> C'est sans doute une hypothèse raisonnable que d'admettre que tous les 12-voyelles des *Contemplations* sont des alexandrins 6-6, même si, dans un certain nombre, comme en contrepoint, des parallélismes internes favorisaient le rythme 4-4-4, voire d'autres rythmes apparentés. V. par exemple Cornulier (1995 : 85-86).

<sup>34</sup> Il ne s'agit ici ni des vers dramatiques de Hugo, ni de la manière dont ses vers dramatiques ou non pouvaient être reçus par des *auditeurs*.

<sup>35</sup> Il n'est pas tout à fait évident que les « bataillons d'alexandrins carrés » dont se moque la *Réponse à un acte d'accusation* ne soient pas des bataillons carrés d'alexandrins (avec « d'alexandrins » en rejet à la césure).

temps de Malherbe à l'intérieur des suites continues de *a-a* d'alexandrins et à l'intérieur des stances (*alternance intra-strophique*) ; mais, tout en tendant à s'étendre au passage d'une stance à l'autre depuis la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle (*alternance trans-strophique*), elle ne s'était pas absolument imposée, et divers poètes, comme Lamartine, ne s'en souciaient pas systématiquement. Or à cet égard, dans ses vers littéraires, Hugo était une sorte d'extrémiste : il pratiquait l'alternance non seulement aux frontières de strophes, mais d'un bout à l'autre d'un poème même métriquement composite : contrainte considérable. Le nombre d'exceptions à cette règle dans les plus de onze mille vers des *Contemplations* est : zéro. Cela ne va pas sans conséquences, même si ces conséquences ne sautent pas aux yeux de lecteurs indifférents (comme on l'est généralement aujourd'hui) à la distinction des cadences.

### Écrit en 1846 et Écrit en 1855

Comme les poèmes sont en général des pièces (ou suites de pièces) métriques *autonomes*, Hugo ne se souciait tout de même pas d'alternance d'un poème à l'autre. Ainsi le premier poème du premier livre (*À ma fille*) se termine par un vers féminin (en « plain-dre ») auquel succède au début du poème suivant un vers féminin (« Le poète s'en va dans les champs ; il admi-re ») ; une telle succession de rimes féminines, aléatoire d'un poème à l'autre, n'est pas forcément significative<sup>36</sup>. Il s'ensuit qu'une rupture d'alternance entre deux rimes dans un poème serait ici un indice de discontinuité. Cette conséquence fournit un argument formel pour considérer que l'ensemble d'alexandrins rimés en suite périodiques de *a-a* sous un seul et unique numéro « III » dans le 5<sup>e</sup> livre, mais divisé sous deux titres (reproduits dans la table des matières), *Écrit en 1846* et *Écrit en 1855*, forme bien deux et non une seule pièce métrique, à cet égard traitées comme deux et non un seul poème ; car la première partie se termine, et la seconde commence par un vers féminin. Cette rupture d'alternance est bien marquée par le fait qu'on passe sans transition des rimes suspensives « m'emporte / mère morte » (fin de la première partie) à la rime non moins suspensive « J'écoute » (initiale de la seconde) ; noter la syllabe féminine commune en « -te » d'un poème à l'autre ; à la rime « J'écoute = doute » succède ensuite immédiatement le mot-rime « morts » où « morte » reparaît au masculin sémantique et rythmique. – Ce probable jeu éditorial et métrique s'articule à une fiction épistolaire. L'*Écrit en 1846* se présente comme le corps d'une lettre, l'*Écrit en 1855*, comme un post-scriptum épistolaire par ces mots en début du premier vers : « J'ajoute un post-scriptum + après neuf ans » où l'intervalle de neuf ans est souligné en rejet. Mais Hugo ne fait pas semblant d'avoir conservé une lettre neuf ans avant de l'envoyer. Le caractère fictif, voire ludique de cette fiction se dénonce dès l'épigraphe du corps de la lettre : y est longuement citée une prétendue « *Lettre à Victor Hugo*, Paris, 1846 » du « marquis de C. d'E... » à qui va (tout de suite !... dans le recueil !) répondre le poète. Ce marquis de Coriolis d'Espinouse ne risquait pas d'en être l'auteur, étant mort cinq ans plus tôt<sup>37</sup>. Le choix d'un « marquis » bien réactionnaire et bien mort était significatif de l'évolution du poète qui, fils d'une « vendéenne », n'était pas, lui, tourné vers le passé ; avec le temps, tout en restant fidèle à son devoir, il est devenu, souligne-t-il, homme de progrès. – La discontinuité cadentielle de la lettre au post-scriptum pourrait n'être pas sans rapport avec ces changements d'époque, par lesquels Hugo se justifie des reproches d'un « marquis » d'un autre temps<sup>38</sup>.

### Groupes rimiques alternables, *ab-ba* et *alternance*

À l'égard de l'alternance des cadences, les quatrains invertis, très minoritaires dans les *Contemplations* comme chez la plupart des poètes, ont une propriété combinatoire qui a pu jouer un rôle dans leur distribution<sup>39</sup>. Les GR invertis *ab-ba* et *aab-cbc* possèdent avec le GR *a-a* une propriété

<sup>36</sup> Sauf exception peut-être comme dans les deux *Écrits en...* examinés plus bas.

<sup>37</sup> Quant aux styles désuet (de l'épigraphe) et moderne (de la réponse), ajoutons que ce marquis d'Espinouse, né en 1776, avait publié, parmi divers écrits catholiques et réactionnaires, en 1818, un « dithyrambe » en vers bien lyriques à « l'ombre » de Jacques Delille.

<sup>38</sup> Le fait qu'il n'y ait pas rupture d'alternance au passage de la *Réponse à un acte d'accusation* (1.7) à sa *Suite* (1.8) – de « idée » à « vivant » – ne prouve rien à lui seul ; car si la non-alternance prouve que l'alternance n'est pas recherchée, l'alternance peut être aléatoire.

<sup>39</sup> Comme l'a bien expliqué Martinon (1912 : 93-100) que je suis notamment sur ce point. Cette alternance était plus souvent nommée *mélange des rimes* du temps de Hugo. De nombreux poètes,

commune : si l'alternance est observée dans un tel groupe, ses deux vers extrêmes (premier et dernier) sont de même cadence, par exemple en *fm-mf* ou *ffm-fmf*. Conséquence : dans une suite périodique de *a-a*, de *ab-ba* ou de *aab-cbc* (à alternance interne), l'alternance trans-strophique ne peut être préservée qu'à condition d'inverser les cadences de vers d'un GR à l'autre ; par exemple, si ce sont des *a-a*, en rythmant la suite en *ff, mm, ff, mm...* (cas de toutes les suites d'alexandrins en rimes dites plates), ou, si ce sont des *ab-ba*, en *fmmf, mffm, fmmf...* (cas de *La coccinelle*, 1.15) ; Martinon 1912 appelle cela les *alterner*, et dit qu'en de tels cas les strophes sont *alternes*. Historiquement, comme il l'a partiellement montré, ce conflit formel a pu contribuer à la raréfaction progressive, en poésie littéraire, des stances rimées en *ab-ba* et *aab-cbc* ; quant aux suites périodiques de *a-a*, comme les *a-a* n'y étaient pas séparés en stances, mais traités en continuité, l'alternance d'un GR distique à l'autre ne semble pas y avoir gêné les poètes. – Il est nécessaire de comprendre cela pour comprendre certains aspects de la versification des *Contemplations*, parfois à l'échelle du détail.

Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, certains poètes peu soucieux d'alternance trans-strophique pouvaient encore rythmer des suites de *ab-ba* en, par exemple, *fm-mf, fm-mf...*, avec non-alternance aux frontières de quatrains, comme Baudelaire dans l'*Avis au lecteur* en tête des *Fleurs du Mal* (1857). Disons que de tels *ab-ba*, quoique *alternables* (c'est-à-dire sujets, a priori, à alterner parce que bordés par des vers de même cadence), ne sont pas effectivement *alternés*, donc *alternes* au sens de Martinon. Mais chez un poète toujours soucieux comme Hugo d'alternance trans-strophique, et, d'autre part, souvent soucieux d'uniformité de cadence de ses stances, la seule solution était d'éviter, sauf raison suffisante, les suites périodiques de GR alternables.

Dans les *Contemplations*, en ce qui concerne les sixains paires de tercets, on constate la solution radicale : alors que les *aab-ccb* sont fréquents, il n'y a pas un seul *aab-cbc*. Mais Hugo n'a pas renoncé à la forme *ab-ba*, qu'elle soit indépendante ou combinée avec une autre dans un groupe composé.

Quatre poèmes (1.15, 4.2, 4.13, 6.12), sont des **suites périodiques de *ab-ba***. Logiquement, Hugo y a alterné les quatrains féminins et masculins. Peut-on imaginer une motivation pour la forme invertie dans ces poèmes ? Sans argument ni la moindre certitude, j'imaginerais volontiers qu'a pu jouer dans 1.15 *La coccinelle* le souci de conclure par le bon mot : « Les bêtes sont au bon Dieu ; / Mais la bêtise est à l'homme » ; l'option *ab-ba* permettait de conclure sur le mot « homme », rythmiquement féminin, en ne rendant féminin qu'un quatrain sur deux, alors qu'en *ab-ab* tous les quatrains, alignés sur le dernier, auraient dû être féminins (sauf raison particulière, Hugo écrivait en stances masculines). Encore plus timidement, j'ose à peine suggérer que, de la même manière, la conclusion de 4.2, 15 *Février 1843* « Sors avec une *larme* ! entre avec un *sourire* ! » (je souligne), a pu favoriser le choix de la forme invertie. De 4.13 *Veni, vidi, vixi*, je me contenterai de remarquer que la cadence féminine me semble bien convenir à ses derniers mots « Afin que je m'en aille et que je *disparaisse* ». Et de 6.13 *Aux anges qui nous voient*, je constate simplement qu'il se termine (seul de ce groupe de quatre poèmes) en cadence masculine (« Oh ! cachez-moi, profondes nuits ! »).

Un seul autre poème est rimé en *ab-ba*, mais ce schéma rimique n'y pose aucun problème à l'alternance trans-strophique pour une raison radicale : c'est un quatrain unique – *Écrit au bas d'un crucifix* (3.4) – on s'interrogera plus bas sur cette cadence féminine en examinant les deux exceptions à la périodicité strophique.

#### **Combinaison de *a-a* et GR classique en stances : un couple de chansons**

L'immense majorité des GR *a-a* des *Contemplations* appartiennent à des suites de 6-6-voyelles traités en continuité, et non en stances de deux vers graphiquement démarquées. En stances périodiques, le *a-a* ne rencontre que dans deux poèmes où, en 4-6-voyelles, il est combiné avec un autre GR, quatrain *ab-ab* (dans 1.11) ou en *ab-ba* (2.28). Avant de les examiner, rappelons qu'en poésie littéraire classique, le GR *a-a*, avec ses modules d'un seul vers, est caractéristique d'un style

---

parmi lesquels Lamartine, étaient bien moins soucieux d'alternance que lui aux frontières de stances. Sur ces problèmes, il vaut la peine de lire au moins le § VII de la *Conclusion* de Martinon, notamment p. 438 (consultable en ligne).

métrique de chant<sup>40</sup>. Ce style est confirmé dans les deux cas par le mètre 4-6, souvent associé au style de chant à la même époque<sup>41</sup>.

*Lise* (1.11), en *ab-ab cc* alternes de 4-6v.

Outre la présence du distique final de type *a-a* à modules simples dans sa forme rimique, ce poème présente plusieurs autres propriétés convergentes de style métrique de chant : le mètre 4-6 (même si ce n'est là qu'une des valeurs de ce mètre), des répétitions ou parallélismes marqués, dont le bouclage répétitif des strophes extrêmes et du poème (voir plus haut), des énoncés simples coïncidant souvent avec le vers, et jusqu'au nom de « Lise », typique de la chansonnette amoureuse ou érotique, choisi pour titre.

Le souci de versification littéraire reste marqué aux frontières de stances : chacune étant automatiquement de cadences *mfmf-mm* ou *fmfm-ff*, Hugo a pris soin d'alterner les cadences d'une stance à l'autre, alors qu'en chant surtout il est plus commun (sinon constant) de privilégier l'uniformité cadentielle des stances. La dernière, concluant le poème en cadence féminine, peut contribuer à la tonalité mélancolique (« élégiaque ») exprimée par les derniers mots (« Jeunes amours, si vite évanouies »<sup>42</sup>).

« Un soir que je regardais le ciel » (2.28), en *ab-ba cc* féminins de 4-6v.

L'alternance trans-strophique y est compatible avec l'uniformité des cadences de stances par le fait que celles-ci ne contiennent pas un seul, mais deux GR alternables, *ab-ba cc* combinant un GR *ab-ba* et un GR *a-a*<sup>43</sup> : le groupe composé résultant a forcément des vers extrêmes de cadences différentes, à savoir, ici, en *mf-fm ff*.

Le style de chant de ces *ab-ba cc*, marqué par les *a-a* qui les concluent, est confirmé par le mètre 4-6 et par des répétitions verbales, ainsi que, thématiquement, par le ton (le sujet se confie à des rochers, etc.) et par l'allusion finale à la coupe du roi de Thulé. Cette allusion (décalée<sup>44</sup>) était chargée de connotations musicales à travers le *Faust* de Goethe où Marguerite (Gretchen) chante la chanson dite du roi de Thulé, présage de son malheur, puis Nerval, Schubert, Berlioz...

La cadence féminine de ce poème 2.28 et de toutes ses stances<sup>45</sup> convient à la tonalité non simplement mélancolique, mais plutôt désespérée de l'idée finale : dans l'avant-dernière strophe, le

<sup>40</sup> En poésie, en style métrique de chant, *a-a* n'apparaît pas antéposé à un GR plus long que lui ; on rencontre surtout des *ab-ab cc* et des *aab-ccb dd* et leurs variantes à GR initial inversé, des *a-a b-b* équi-composés et des *a-a* stances simples ; dans les deux cas, le *a-a* sert souvent de bouclage strophique ou de refrain.

<sup>41</sup> Comme le confirme la thèse de Romain Benini (2014).

<sup>42</sup> La voyelle posttonique de ces rimes en « -ies » est sans doute moins fictive après la voyelle haute /i/ qu'elle ne l'est après /a/ dans « joie » (cf. Allons, enfants de la patri-i-e » et plus tard même des rimes en « i-e » chez Apollinaire).

<sup>43</sup> Sont automatiquement alternables en contexte d'alternance les groupes simples ou composés incluant un nombre impair de groupes alternables ; tels sont *a-a*, *ab-ab cc* et *aab-ccb dd*, qui contiennent un (seul) GR alternable.

<sup>44</sup> Le roi de la ballade et chanson de Goethe jette sa coupe, souvenir de celle qu'il a aimée, parce qu'au moment de mourir il ne veut la léguer à personne. Le sujet de *Un soir que je regardais le ciel* n'est pas sur le point de mourir et en train de léguer ses biens ; sans espérance, il renonce même au souvenir « de tout bonheur », même d'extase amoureuse.

<sup>45</sup> Le mot « joie » était rythmiquement féminin au moins conventionnellement et fictivement. Depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, à une graphie d'*e* instable posttonique de mot comme celle de « joie » ne pouvait plus normalement correspondre une voyelle contribuant au mètre (anatonique) ; mais on en était assez conscient pour éviter de la compter pour rien dans le mètre, ce qui obligeait à l'élider fictivement comme dans l'hémistiche « Et la joie est le fruit » dans 5.26 *Les Malheureux*. Mais la voyelle ainsi supposée était souvent acceptée comme rendant au moins fictivement la rime féminine. Était-ce seulement un artifice « de papier » ? Il ne faudrait pas exclure a priori l'hypothèse suivant laquelle, dans l'esprit de certains poètes et même lecteurs imprégnés d'écriture poétique, cette voyelle fictive contribuait réellement au sentiment rythmique, phénomène mental complexe et culturel, et non acoustique.

sujet parle encore des « souvenirs » comme d'un trésor même s'il n'est plus aperçu que « du seuil et du dehors d'un temple » comme s'il s'en éloignait ; mais, dans la dernière strophe, « l'espérance est vidée » et il se résigne à jeter ce trésor et « sa joie » au « fond des mers » de « l'oubli » ; la fin de la joie, « cette fleur rapide de la jeunesse » selon la préface, clôt les deux livres de l'*Aurore* et de l'*Âme en fleur* sur cette cadence féminine, dans des vers dont le rythme 4-6 peut aussi faire écho aux 4-6v du poème *À ma fille* qui ouvrait le livre I<sup>46</sup>.

Parenté de *Lise* et *Un soir que je regardais le ciel*.

*Lise* et *Un soir que je regardais le ciel* sont les deux seuls poèmes (et pièces métriques) du recueil dont les stances sont composées d'un GR quatrain et d'un GR *a-a*, et même les seuls à stances incluant un *a-a*. On peut même considérer que sont les seuls à mètre de base 4-6 strictement *internes* au recueil, en ce sens que le seul autre, *À ma fille*, quoique premier poème du premier des six livres, forme avec *À celle qui est restée en France*, poème postposé au dernier livre, une sorte de cadre dédicatoire du recueil à la fille disparue<sup>47</sup>.

Cette parenté formelle invite à prêter attention aux différences formelles et sémantiques des deux poèmes. Dans le premier, comme le quatrain *ab-ab* ne compensant pas la forme alternable du *a-a* qui l'accompagne, il provoque l'alternance des stances tour à tour masculines et féminines, et ainsi équilibre à l'échelle du poème la proportion des stances masculines et féminines : même si la dernière est féminine, ce n'est donc pas un poème en stances féminines ; on peut ainsi le comparer, par exemple, à *Booz endormi*, poème viril, nuptial et symbolisant un espoir de fécondité masculine, où des quatrains masculins et féminins alternent en nombre comparable même si la dernière strophe est féminine<sup>48</sup>. Le dernier poème du livre II n'est pas seulement un poème féminin (par la « joie » jetée) : il est tout en stances féminines ; cette cadence peut alors avoir sa valeur « élégiaque » (comme disait Banville).

Or les stances alternes de *Lise* et celles féminines d'« Un soir... » ouvrent, dans ce livre d'*Autrefois*, sur deux perspectives inverses : la première renvoie au bonheur perdu de l'enfance – avant « hier » –, mais dont le souvenir hier encore pouvait la charmer ; dans la seconde est évoqué (aux temps grammaticaux du passé) le souvenir d'un amour heureux d'*Autrefois*, mais, au lieu d'en jouir simplement, le poète prévoyant la fin des jours heureux décide de jeter dans la mer la coupe de l'espérance, désormais vide<sup>49</sup> ; cette finale désespérée ouvre sur le malheur d'*Aujourd'hui*<sup>50</sup>. Au souvenir heureux correspond, dans les derniers vers de *Lise*, l'impératif « *Charmez encor nos âmes éblouies* » ; à la renonciation au souvenir correspond, dans le dernier poème, l'impératif « *Laissons tomber la coupe au fond des mers* »<sup>51</sup> ; les derniers vers précisent que la mer sombre, c'est « l'oubli ».

<sup>46</sup> Comme me le fait remarquer Romain Benini.

<sup>47</sup> Le poème 1.1 *À ma fille* pouvait plus difficilement être antéposé aux six livres parce que cette place était occupée par le poème liminaire « Un jour je vis, debout au bord des flots mouvants... ». – D'autre part, cependant, Romain Benini me fait remarquer que deux poèmes en vers de 4-6, *À ma fille* (1.1) et *Un soir que je regardais le ciel* (2.28), ouvrent et ferment l'ensemble thématique formé par les deux premiers livres d'*Aujourd'hui*.

<sup>48</sup> Le souci, même symbolique, des cadences, jusque dans l'exception, me paraît évident dans *Booz endormi*, poème écrit en 1859. Dans ce poème nuptial, « mariant », pourrait-on dire, les stances des deux « sexes », les quatrains de la « voix de Booz » pendant son rêve – il se croit trop vieux et las pour avoir encore des « matins triomphants » et doute de son rêve (ithyphallique) – sont exceptionnellement encadrés par deux quatrains *masculins* car en *ab-ab* prenant chacun la place d'un *ab-ba* féminin. – La cadence féminine de la dernière strophe pourrait être favorisée par le choix du mot « étoiles ». V. Cornulier, 1995, p. 144-148.

<sup>49</sup> Ce geste de la dernière strophe correspond à la seconde indication de lieu (Bruxelles) et de date au bas du poème, correspondant à l'exil.

<sup>50</sup> L'avant-dernière strophe du dernier poème, ajoutée sur manuscrit, chante le « trésor » des souvenirs – ce qui l'apparente au premier poème – juste avant qu'il soit jeté à l'eau, concentrant et relevant le contraste au passage de la mélancolie au désespoir.

<sup>51</sup> « Laissons tomber » est substitué pendant l'exil à « Il faut jeter » (Albouy, 1967, p. 1454).

Complémentaire, on observe que le style métrique de chant est plus marqué dans le premier poème que dans le second, au moins par le bouclage verbal des deux stances extrêmes et le bouclage structural du poème qui en résulte.

#### La chanson du roi de Thulé de et le problème des cadences

Il se trouve qu'en traduisant la chanson de Marguerite (Gretchen) dans le premier *Faust*, Gérard de Nerval lui-même avait rencontré un problème de cadences strophiques. L'innocente Marguerite (Gretchen) « se met à chanter » : « Autrefois un roi de Thulé... », chanson qui présage son malheur, en *ab-ab* masculins de 8-voyelles, sauf le premier quatrain rimé seul en *ab-ba*. À cette curieuse exception près, ces *ab-ab* étaient conformes au modèle allemand<sup>52</sup>, où ces quatrains étaient cadencés en *fm-fm*.

La ballade de Goethe introduisait naturellement son personnage légendaire en cet incipit (particulièrement important dans un chant dont on ne chante pas le titre) : « Es war ein König in Thule » (Il était un roi à Thulé). Dans les diverses variantes successives qu'on connaît de la transposition de cette chanson chez Nerval<sup>53</sup>, le schéma rimique varie, mais une chose demeure en place comme naturellement : le « roi de Thulé » en rime d'incipit (« roi à Thulé » aurait fait hiatus). Mais alors que l'allemand « Thule » était de cadence féminine, le français « Thulé » est de cadence masculine. Il semble donc que, désirant d'abord coller au plus près possible du modèle strophique de Goethe, *ab-ab* et *fm-fm*, et tenant, chose incompatible, à l'incipit prosodiquement masculin en « roi de Thulé », Gérard se soit d'abord contenté d'un accommodement par cette légère exception à la périodicité strophique. On pourrait formuler la chose en disant que, comme ce roi obligeait un module initial en *mf* dans un premier quatrain dès lors *mf-fm*, et conséquemment le schéma *ab-ba*, qu'on peut aussi bien noter *ba-ab*, Gérard a en quelque sorte inversé en *ab* le premier module dans une série de *ba-ab*. Au prix de cette unique inversion, tous les quatrains suivants pouvaient être masculins comme chez Goethe, tout cela dans le respect de l'alternance trans-strophique.

Ce choix du traducteur entraînait une finale masculine du poème, d'abord « Il ne boira plus désormais ». Se basant sur cette transposition pour le livret de sa *Damnation de Faust*, Berlioz (1846) conclut tout de même sur une terminaison féminine en bouclant le chant par retour du module initial seul féminin (« ...fidèle »<sup>54</sup>).

Dans les versions (connues) suivantes<sup>55</sup>, Gérard s'écarte du respect littéral du rythme allemand et du même coup régularise l'exception rimique initiale en alignant tous ses quatrains sur le rythme *ab-ba* du premier. Respectant l'alternance trans-strophique qui prévalait en poésie française *littéraire*, il alterne les cadences d'une stance à l'autre, ce qui permet à la moitié d'entre elles d'être féminines, et surtout à la dernière de l'être par son dernier vers, « Jamais on ne le vit plus boire », – heureux progrès dans l'esprit de la rythmique française<sup>56</sup>.

<sup>52</sup> Comme l'observe Christine Lombez (p. 37 de « Traduction de la poésie en vers ou en prose ? Le cas de Gérard de Nerval » dans *Transfer(t)*, Montpellier, Praxiling – Université de Montpellier III, n° 1, *Poésie, traduction retraduction*, textes réunis par C. Lombez, Cahier coordonné par Roger Sauter, p. 27-41).

<sup>53</sup> Dans le *Faust de Goëthe [sic] suivi du second Faust, choix de ballades et poésies* (traductions publiées par Gérard [de Nerval] chez Gosselin, 1840, p. 428) est proposée « une variante » de cette traduction où toutes les stances sont métriquement alignées sur la première, donc toutes féminines ; à la finale masculine « Désormais il ne boira plus » peut ainsi succéder la féminine « Jamais on ne le vit plus boire ». Dans les pages suivantes, le « Choix de poésies traduites en vers » commence par des traductions (par divers auteurs) de poésies de Goethe dont les deux premières, « La fiancée de Corinthe », sombre histoire, et la « Chanson de Mignon » sont rimées en *ab-ba cc* ou *ab-ab cc* d'alexandrins ; toutes ces stances sont féminines.

<sup>54</sup> Un tel retour n'était guère concevable en poésie littéraire à cause de la dépendance rimique de ce module. On bouclait plus volontiers par retour de GR ou stance initiale.

<sup>55</sup> Notamment dans le *Choix de ballades et poésies* de 1840, où le lecteur peut comparer, du *Faust* au choix de « poésies », les deux types de transposition.

<sup>56</sup> « Il est presque certain que Hugo avait lu les versions de 1827, 1830 et 1840 de la transposition de Nerval, étant donné leur diffusion dans les cercles littéraires », m'indique Capucine Echiffre, doctorante à l'Université de Nantes, que je remercie pour ses renseignements sur diverses « traductions » de la chanson de Goethe.

### 3. Poème ou pièce métrique non-périodique

Seules deux pièces métriques des *Contemplations* ne sont pas rM-périodiques : *Écrit au bas d'un crucifix* (3.4) – un seul quatrain *ab-ba* – et la 5<sup>e</sup> pièce métrique de *Magnitudo parvi* (début de sa partie sémantique V) : un seul distique *a-a*.

#### Quatrain unique au bas d'un crucifix.

##### *Écrit au bas d'un crucifix* (3.14)

Vous qui pleurez, venez + à <i>ce Dieu</i> , car il pleure.	3-5-4 ?
Vous qui souffrez, venez + à <i>lui</i> , car il guérit.	4-4-4 ?
Vous qui tremblez, venez + à <i>lui</i> , car il sourit.	...
Vous qui passez, venez + à <i>lui</i> , car il demeure. ...	

Ci-dessus la frontière des hémistiches en 6-6 est notée « + » (sans sens arithmétique), et si un syntagme amorcé dans le premier hémistich se poursuit dans le second sans aller jusqu'au bout, son empiètement (*rejet*) dans le second hémistich est mis en italiques. On constate un rejet à la césure dans chacun de ces vers.

C'est le seul poème essentiellement non-périodique (non rM-périodique) dans les *Contemplations*. Le seul dont tous les vers (rien que quatre, mais quand même...) sont strictement parallèles<sup>57</sup>. Le seul dont tous les vers présentent un rejet (parallèle) à la césure. Exception énorme et concentrée dans le poème le plus bref du recueil.

Mais, à défaut d'être métrique par équivalence contextuelle, ce poème était évidemment métrique, pour la quasi-totalité des lecteurs métriques de Hugo, par conformité au modèle familial du groupe rimique, et plus précisément des stances en *ab-ba*. On verra que cette relation de conformité externe peut elle-même être historiquement précisée. Parmi les formes les plus communes de poème-stance étaient le distique et le quatrain. Plus ou moins rares (voire exceptionnelles) dans les recueils de poésie littéraire, elles étaient communes en *apposition* à des objets – en légende de gravure, d'images diverses, inscription (tombale, dédicace...), ou à l'état isolé quasi-formulaire (sentences, devinettes, *épigrammes* dont l'étymologie veut dire : écrit sur). C'est ici fictivement le cas puisque le « titre » de ce poème est l'indication fictive « *Écrit au bas d'un crucifix* », soit une inscription, comparable à l'écriteau de quatre lettres « INRI » cloué sur un crucifix. Cette apposition imaginaire à un crucifix, que ce soit le crucifié (« crucifixus ») ou, avec lui, la croix sur laquelle il est cloué, suggère un symbolisme graphique du *quatrain*, strophe dont le nombre de vers peut être reconnaissable à l'œil nu ; quadri-partition valorisée par la correspondance exacte et spectaculaire des 4 vers avec 4 énoncés ; analogues aux 4 branches de la croix à laquelle ils sont fictivement apposés. On appelait un poème-quatrain un *quatrain* (c'était un nom de strophe, et un nom de poème composé d'une seule telle strophe).

Il se trouve de plus qu'en son temps, pour de nombreux lecteurs, à cause de son caractère moral et universel (en un sens large de ces mots), ce quatrain pouvait évoquer le modèle initialement fourni par une série de quatrains moraux aujourd'hui oubliés, mais alors encore célèbres : *Les Quatrains du seigneur de Pibrac*, Guy du Faur, édités puis souvent réédités depuis 1574. Chacun de ces quatrains était sémantiquement autonome (comme un bref poème), et la périodicité formelle de leur succession en recueil était comparable à celle de sonnets publiés en série du temps de Pibrac. En voici un, cité ici d'après l'édition de Jules Claretie en... 1874, le 105<sup>ème</sup> :

Ne voise au bal, qui n'aymera la danse,  
Ny au banquet qui ne voudra manger,  
Ny sur la mer qui craindra le danger,

<sup>57</sup> L'effet dominant pour un lecteur d'aujourd'hui de « ternaires romantiques » en 4-4-4 est ici de pertinence métrique, sinon rythmique, incertaine. La seule chose métriquement certaine est que ces vers sont de mètre 6-6, produisant, en contrepoint avec le parallélisme sémantique, un faisceau de rejets équivalents à la césure : c'est « à ce Dieu », « à lui... », « à lui... », « à lui », qu'il faut venir, martèlent ces rejets. Le rejet « à ce Dieu » n'induit pas de 4v final ; le triple rejet sémantiquement équivalent « à lui » ne forme, en un sens, qu'un seul et même rejet.

Ny à la Cour qui dira ce qu'il pense.

Ce poème-quatrains est rimé en *ab-ba* et cadencé en *fm-mf* comme tous les autres quatrains du recueil et comme le quatrain du crucifix. Il est même également constitué de quatre vers parallèles (cas minoritaire chez Pibrac). Il est également moral et formule une série de préceptes parallèles.

On peut objecter au rapprochement proposé ici que les vers de Pibrac sont rythmés en 4-6 et ceux de Hugo en 6-6, mais cette différence matérielle recouvre une équivalence culturelle. Le grand mètre traditionnel pouvait encore être le 4-6 pour un auteur comme Pibrac (même si l'alexandrin l'avait déjà bousculé chez certains poètes depuis une ou deux dizaines d'années) ; mais, pour Hugo, le grand mètre était sans contestation le 6-6, et le 4-6 avait acquis une valeur désuète ou spécialisée (notamment en style de chant), qui ne convenait pas au quatrain du crucifix. Moyennant cette transposition culturelle, la conformité du quatrain *Écrit au bas d'un crucifix* au modèle de Pibrac est parfaite.

Le modèle de Pibrac avait déjà été transposé en alexandrins vers le début du XVII<sup>e</sup> siècle. C'est le cas des *Quatrains de Pierre Matthieu*, qui avaient été édités à la suite des quatrains de Pibrac (et d'un autre sire) en 1746 dans *La belle vieillesse ou les anciens quatrains des sieurs de Pibrac, du Faur, et Matthieu, Sur la vie, sur la mort, & sur la caducité des choses humaines, nlle éd, par l'auteur des Rems sur M. le Duc de la Rochefoucault* (Paris, chez Quillau). En voici un, premier d'une première « centurie » (p. 214) :

Tout passe, tout s'en va, rien ferme ne demeure,  
Le temps qui fauche tout, lui-même se détruit,  
La nuit chasse le jour, le jour chasse la nuit,  
Les saisons, les saisons, & l'heure chasse l'heure.

C'est là déjà un « pibrac » en alexandrins. Dans les deux « centuries » suivantes, pour quelque raison, Matthieu substitue la forme *ab-ab* à *ab-ba*.

Il y a lieu de penser que le vers fondamental du quatrain de Hugo est – chose commune en bonne poésie – son dernier vers. Et, le crucifié étant un homme mort, un quatrain écrit auprès de ce cadavre est équivalent à une épitaphe. Ses premiers mots, « Vous qui passez », sont en effet équivalents aux premiers mots de nombreuses épitaphes, païennes puis chrétiennes, depuis l'Antiquité, où on demandait au *passant* (par exemple en latin « viator »), de *s'arrêter* (demeurer) un instant devant une tombe. Dans la mesure où le quatrain de Hugo peut être analogue à une épitaphe (même si les trois premiers vers s'écartent de cette fonction), sa forme brève n'en est que plus motivée.

Deux fondateurs de religions, Moïse et Mahomet, auront droit chacun à un poème quatrain (assez loin l'un de l'autre...) dans la première série de la *Légende des siècles*. Mais ce ne sont pas des pibracs. Rimés en *aa-bb*, leur forme équi-composée (réunion de deux GR équivalents *a-a*) les apparente plutôt à une vieille tradition orale, voire populaire, avec laquelle s'accorde l'humour bonhomme du quatrain sur Mahomet.

#### **Distique isolé dans *Magnitudo parvi* : une transition de cadence**

La dernière partie de cet immense poème métriquement composite (en 5 pièces métriques<sup>58</sup>) se réduit à cette insertion narrative dans les longs propos d'un père à une enfant :

Et je repris, montrant à l'enfant adorée  
L'obscur feu du pasteur et l'étoile sacrée :

En indiquant par ces mots que le poète montre à la fois deux feux (« deux mondes ») dont il vient de parler dans deux sections distinctes, cette insertion introduit leur mise en relation dans les strophes qui concluent le poème<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Ne pas confondre les parties (sémantiques) du poème signalées dans l'édition et les pièces métriques (distinguées par analyse métrique). La 4<sup>e</sup> pièce métrique de *Magnitudo parvi* n'est que le début de sa partie « IV » (sémantique).

<sup>59</sup> La coïncidence du nombre 2 des vers du distique unique et du nombre des feux ne me paraît pas significative (mais qui sait ?).

À défaut d'être métrique par périodicité, on peut sans doute considérer que ce groupe *a-a* unique est du moins métrique par conformité à un modèle mémorisé de période rimique, le distique *a-a*. Mais, tout en minorant le caractère exceptionnel de cette exception, cela n'en fournit pas une motivation sémantique comme on peut en trouver une pour le quatrain du crucifix.

Après l'introduction narrative intégrée aux premières stances du poème, ceci est la seule insertion narrative dans l'immense discours du poète à l'enfant. On pourrait considérer que sa fonction narrative le justifie comme cas limite d'une suite périodique de *a-a* d'alexandrins, forme la moins lyrique de versification dans les *Contemplations*. Mais cela encore ne rend pas compte de sa non-périodicité.

Tout compte fait, il me semble que la motivation, sinon pour le lecteur, du moins pour l'écrivain, est liée à la rude contrainte d'alternance des cadences que Hugo s'impose d'un bout à l'autre de chacun de ses poèmes. Le distique *a-a* intervient ici entre deux suites périodiques de stances. Les stances qui le précèdent sont rimées en *aab-ccb* rythmés en *CC6 CC6* ; ces stances sont masculines, conformément à la tendance normale chez Hugo (c'est la cadence de strophe normalement conclusive et neutre). Donc le distique narratif succède à un vers masculin, donc il doit être en rimes féminines et l'est en effet (en « -ée »).

Hugo aurait pu conclure son poème par une suite de stances masculines à vers initiaux féminins, comme le plus souvent chez lui. Mais, pour quelque raison, il a choisi de le conclure par un type de stance qui, chez lui, du moins dans la première partie de sa carrière, était préférentiellement féminin : le sixain *aab-ccb* rythmé en *CC8 CC8*, cadencé en *mmf-mmf* ; cette suite commençait donc par un vers masculin<sup>60</sup>. Elle ne pouvait donc pas succéder sans conflit d'alternance à une suite de stances masculines.

Le distique unique (donc en nombre impair) inséré entre les deux séries de stances inconciliables résout le conflit, parce qu'il commence et finit par une rime féminine. Il a donc vraisemblablement, dans ce passage d'une section en sixains masculins à clausules de module de 6 à une section de sixains féminins à clausules de module de 8, une fonction de transition de cadence<sup>61</sup>.

### Périodicité douteuse dans un diptyque de paires de quintils

Voici un poème tout à fait exceptionnel (me semble-t-il) dans les *Contemplations* par le fait que sa périodicité rimique, *apparente* à qui se contente d'en épeler les rimes – « C'est deux quintils en *abbab !* » –, peut paraître réellement douteuse s'il ne s'agit pas simplement d'épeler des séquences de rimes, mais d'analyser des rythmes : **4.10**.

Pendant que le marin, qui calcule et qui doute,	
Demande son chemin aux constellations ;	<i>ab</i>
Pendant que le berger, l'œil plein de visions,	
Cherche au milieu des bois son étoile et sa route ;	<i>ba</i> .....d'où : <i>ab-ba</i>
Pendant que l'astronome, inondé de rayons,	<i>b</i> .....d'où : <i>ab-ba a</i>
Pèse un globe à travers des millions de lieues,	<i>bc ?</i>
Moi, je cherche autre chose en ce ciel vaste et pur.	<i>cd ?</i>
Mais que ce saphir sombre est un abîme obscur !	<i>dd ?</i>
On ne peut distinguer, la nuit, les robes bleues	

<sup>60</sup> De cette préférence paradoxale, Martinon (1912) a proposé une ingénieuse et séduisante explication : Hugo jeune aurait été impressionné par les stances de la *Jeune Captive* de Chénier. Cette jeune femme supposée inconnue est désignée par le pronom « elle » signifiant le sexe féminin, par lequel la stance et le poème se terminent en cadence « féminine », convenant à une tonalité élégiaque. – Il semble que Hugo ait longtemps imité ce rythme sans l'associer forcément à une telle tonalité, par exemple, justement, à la fin de *Magnitudo parvi*.

<sup>61</sup> Même technique de transition de cadences dans *À Olympio*, poème antérieur dans *Les voix intérieures*, avec un *ab-ba* cadencé *fm-mf* au lieu d'un *a-a* comme dans *Magnitudo parvi*. Il s'agit de passer d'une suite de *ab-ab* (*C6 C6*) masculins (propos du sujet-poète) à une série de quatrains de même forme, mais féminins (réponse de son double Olympio) ; la seule inversion des cadences distingue les voix du poète et de son double dans cette double série de stances au rythme spécial. Là encore, la stance unique (en *ab-ba* sans clausules) est narrative.

Des anges frissonnants qui glissent dans l'azur..... *cd* ?

L'analyse de ce problème serait trop longue pour prendre place dans ce paragraphe. J'en ai proposé une consultable en ligne (Cornulier, 2016 b) dont je résume ici les conclusions.

La première stance est clairement organisée en *ab-ba-b*, soit un GR classique *ab-ba* augmenté d'un vers (module ?). Pour que le poème soit r-périodique, il faudrait que l'unique stance qui suit se prête également, sans torture mentale, à un traitement rythmique en *ab-ba-b*. Le poète a manifestement pris le soin d'empêcher ça en construisant – à partir du dernier vers du premier quintil – un leurre rythmique propre à détourner le lecteur du rythme *ab-ba-b*.

Le sens de ce piège est évident dans le poème même : à la différence du marin, du berger et de l'astronome, « Moi » cherche quelque chose, « autre chose », qu'on ne peut pas trouver.

Or ce poème présente plusieurs caractéristiques métriques exceptionnelles sinon en général, du moins dans le cadre du recueil. Il est l'un des deux seuls poèmes en quintils, et même en paire de quintils. L'autre, antérieur dans le recueil, 2.5 « Hier, le vent du soir... », clairement métrique en *ab-aab* et de ton plutôt chantant, est en contraste avec lui comme « hier » temps d'amour d'*Autrefois*, avec *Aujourd'hui*, temps de deuil.

Le piège rythmique repose au départ sur un *glissement métrique* d'un poème (bien chantant), « Hier, le vent du soir... », à ce poème (dé-chantant) « Pendant que le marin... » : Les deux sont principalement constitués d'une suite discursive du type « XXX... – Moi, je... », qui est bien calée autour de la frontière de stances dans le premier poème, mais qui est dangereusement décalée à un vers de cette frontière, dans « Pendant que le marin... », parce que le troisième syntagme du type « Pendant que... » occupe le dernier vers du premier quintil et le premier du second. À partir de là, le rythme strophique périodique, c'est-à-dire un rythme conforme à celui du premier quintil, ne paraît plus guère rattrapable.

Dans ce dernier poème, la dissolution métrique de la seconde stance, empêchant d'emblée la périodicité strophique (réelle), peut être une expression rythmique de la disparition. Le père en deuil ne peut distinguer sa fille disparue dans le ciel nocturne.

« Pendant que le marin... » me semble être le seul poème apparemment r-périodique des *Contemplations* qui déroute aussi brutalement le traitement périodique de ses strophes. Quant à la technique de versification employée, avec un faux distique chevauchant la frontière de stances, elle est proche de celle de Rimbaud dans un trois-quintils de 1872 où « Moi » – rejette dans le dernier quintil l'offre que vient de lui faire un pauvre songe.

### Alternance strophique (rimique) dans *Magnitudo parvi* II

Sur les 164 pièces rM-périodiques du recueil, presque toutes roulent sur un seul type rimique de strophe (r-périodicité unaire). Une seule roule sur deux types rimiques de strophes (r-périodicité binaire) :

*Magnitudo parvi* (13.30, 2<sup>e</sup> partie sémantique de ce poème), suite de onze douzains *ab-ab cccd-eeed* (« 22-44-vers ») alternant avec autant de septains *ab-ab-ccb* (« 223-vers »).

Cette alternance rimique est assez forte : elle oppose des triplets de modules (GR *ab-ab* augmentés d'un module *ccb*) et des paires de GR (*ab-ab* suivi d'un *aaab-cccb*). Elle est renforcée par alternance des mètres de base, 6-6 dans un cas, 8v dans l'autre.

Est-elle, comme souvent, un trait de style métrique de chant ? Rien ne le confirmerait, me semble-t-il. L'alternance strophique est-elle du moins en accord avec une alternance énonciative (par exemple dialogale), ou thématique (parallèle entre deux séries de choses) ? Apparemment non. Une motivation de l'alternance strophique me semble plutôt être suggérée par comparaison avec d'autres caractères exceptionnels de cette pièce :

– Ampleur exceptionnelle des stances. Les deux types de stances sont les plus longues du recueil (en nombre de syllabes métriques) : la première, rimée en *ab-ab cccd-eeed*, totalise 96 syll.mét., et est aussi la plus longue en nombre de vers (12) ; la seconde, rimée en *ab-ab-ccb*, compte 84 syll.mét. (la plus longue après elles dans le recueil est le dizain classique *ab-ab ccd-eeed* de 8v, de 80 syll.mét.). Plus précisément, l'une et l'autre peuvent donner l'impression non simplement d'être longues, mais de s'allonger ; car la première, composée d'un *ab-ab* et d'un *aaab-cccb*, commence comme un dixain classique dont elle se différencierait, dans son second groupe rimique, par l'allongement des modules

de 3 vers en modules de 4 vers ; la seconde peut paraître dériver d'un quatrain classique *ab-ab* composé de deux modules par addition d'un troisième module de 3 vers.

– L'ampleur exceptionnelle de ces stances est à son tour amplifiée par l'alternance des deux formes, qui, même sans créer des paires métriques douzain+septain (que le sens ne favorise pas systématiquement), crée un effet d'ondulation supérieur à tout autre en longueur dans le recueil<sup>62</sup>, et de loin : 204 syll.mét., soit plus du double de la longueur des périodes strophiques les plus longues dans le reste du recueil (80 syll.mét. pour les dixains de 8v comme dans les *Mages*).

– Longueur de phrase. Une seule phrase, amorcée dans la première stance de cette suite métrique, enjambe de stance en stance jusqu'à la fin de la quatrième. Ces quatre stances ainsi liées forment une suite de 720 syll.mét. : c'est la longueur, honorable, d'un poème de 60 alexandrins<sup>63</sup>.

La pertinence sémantique de cette coalition de propriétés exceptionnelles semble évidente : il s'agit d'inciter l'enfant à qui le poète s'adresse – ou ses lecteurs – à imaginer un « voyage *démesuré* » dans les « *énormités* de la nuit » et de l'« immensité » céleste, associée à l'« éternité » comme le « sans fond » au « sans fin ».

L'immense houle rythmique résultant de l'allongement des stances combiné avec l'alternance strophique prépare un contraste extrême avec la pièce métrique qui lui succède dans *Magnitudo parvi* : cette pièce métrique 3.3 III est une suite périodique simple de quatrains de 8v – stance la plus brève du recueil si on excepte les quatrains en mètre plus court réservé au style métrique de chant et les tercets-modules des *Feuillantines*. L'effet de contraste se produit au moment où, venant de terminer la suite binaire de stances longues (13.2), on passe à la suite unaire de petits quatrains (13.3). Or ce moment de contraste rythmique coïncide avec un moment de contraste sémantique : c'est celui où, après avoir invité l'enfant et le lecteur à considérer dans l'espace l'« immensité » du « sans fond » associée à l'« éternité » du « sans fin », on l'invite à considérer à terre le modeste feu d'un pâtre et « le cœur d'un homme ». La coïncidence de ces contrastes justifie l'alternance strophique, qui contribuait largement à l'effet de longueur rythmique dans 13.2.

Cet effet de contraste initial est ensuite, peu à peu, équilibré par un effet inverse : il faut lire 116 stances – 24 pages – pour arriver à la fin de cette nouvelle partie métrique, immensité dont peut donner le sens, dans la dernière partie du poème, le vers : « Une âme est plus grande qu'un monde ».

Avec une longueur plus de 8 300 syll.mét., le poème entier *Magnitudo parvi* s'apparente à la *Bouche d'ombre* à peine plus longue (plus de 8 400 syll.mét.). Ces deux poèmes terminent respectivement les trois livres d'*Autrefois* (premier volume de 1856) et les trois livres d'*Aujourd'hui* (deuxième volume de 1856)<sup>64</sup>. Dans le premier, le poète-père parle à l'enfant, dans le second c'est l'ombre (abîme, où sans doute est désormais la fille disparue) qui parle au poète.

Ainsi l'énorme et le petit rythmiques, dans *Magnitudo parti*, sont en résonance avec le sens du poème et les deux termes de son titre.

## Quelques références

- Albouy, Pierre, 1967, éd. des *Œuvres poétiques* de Victor Hugo, vol. 2, Pléiade, Gallimard.  
Benini, Romain, 2014, *Chansons dites "populaires" imprimées à Paris entre 1848 et 1851, approche stylistique et métrique*, thèse soutenue à l'ENS de Lyon en décembre 2014.

<sup>62</sup> De même que pour mesurer une longueur d'onde (physique) il n'est pas nécessaire de décider arbitrairement à quel point de l'ondulation chaque période commence et finit, de même pour sentir la longueur de l'ondulation des douzains et septains, il n'est sans doute pas nécessaire d'avoir l'impression qu'ils se regroupent systématiquement en paires.

<sup>63</sup> Soit de l'ordre du double de la longueur de chacune des deux longues phrases des deux premières parties de 3.3 *Saturne* ; de plus, à la différence de ces dernières, la longue phrase de *Magnitudo parti II* progresse de manière suspensive (en attente d'une proposition principale).

<sup>64</sup> La réunion des deux parties des *Contemplations* en un seul tome (ou même seulement partie d'un unique ouvrage) oblitère cet effet.

- Combet, Georges, 1984, « Les parallélismes de Booz endormi », dans *Victor Hugo 1, Approches critiques contemporaines*, éd. par Michel Grimaud, Lettres modernes, Minard, p. 81-99.
- Cornulier (de), Benoît, 1993, « Le système classique des strophes : Hugo 1829-1881 », dans *Langue française* n°99, 26-44, Larousse.
- 1999, *Petit dictionnaire de métrique*, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/DicoMet.pdf>.
  - 2014, *Répertoire des formes strophiques de Victor Hugo* datant de 1995, <http://www.normalesup.org/~bdecornulier/rephugo.pdf>.
  - 2016 a, Relevé métrique des *Contemplations* et Spécification de ce relevé, en ligne (à préciser).
  - 2016 b, « Un 2-quintils rythmiquement déroutant dans les *Contemplations* », en ligne (à préciser).
- Gouvard, Jean-Michel, 2015, *La Versification française*, 2e éd., Quadrige Manuels, PUF.
- Martinon, Philippe, 1912, *Les Strophes*, Champion.

Guillaume Peynet  
Université du Maine  
Laboratoire 3Lam

## Le rire des métaphores dans *Les Contemplations*

Hugo, dès la Préface de *Cromwell*, affiche le projet d'un art total, d'un art qui attelle tous les vents de l'esprit au même char : le drame doit accepter le grotesque en son sein s'il veut être vrai, s'il veut être aussi complet que la nature. Trente ans plus tard, dans *Les Contemplations*, la même idée justifie l'humour en poésie : « La nature est un peu moqueuse autour des hommes ; / Ô poète, tes chants, ou ce qu'ainsi tu nommes, / Lui ressembleraient mieux si tu les dégonflais », explique le bouvreuil du poème « À André Chénier » (I, 5) ; « la nature, au fond des siècles et des nuits, / Accouplant Rabelais à Dante plein d'ennuis, / Et l'Ugolin sinistre au Grandgousier difforme, / Près de l'immense deuil montre le rire énorme » (v. 12-13 et 21-24).

Le rire était, dans la préface de *Cromwell*, l'une des deux ramifications du grotesque : « d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon<sup>1</sup> ». Or le grotesque, c'est le génie de la libre imagination personnifiante (« C'est lui qui sème à pleines mains dans l'air, dans l'eau, dans la terre, dans le feu, ces myriades d'êtres intermédiaires que nous retrouvons tout vivants dans les traditions populaires du moyen-âge<sup>2</sup> ») aussi bien que le génie de la caricature (le grotesque « déroule d'interminables parodies de l'humanité. Ce sont des créations de sa fantaisie que ces Scaramouches, ces Crispins, ces Arlequins, grimaçantes silhouettes de l'homme, etc.<sup>3</sup> ») Trente-cinq ans plus tard, même association du rire et de l'imagination libre, quoique en sens inverse, dans « *Promontorium somnii* » : la cime du Rêve « est un des sommets qui dominent l'horizon de l'art. Toute une poésie singulière et spéciale en découle. D'un côté le fantastique ; de l'autre le fantasque, qui n'est autre que le fantastique riant ; c'est de cette cime que s'envolent les océanides d'Eschyle, les chérubins de Jérémie, les ménades d'Horace, les larves de Dante, les andryades de Cervantes, les démons de Milton et les matassins de Molière.<sup>4</sup> » Une notion à retenir de

---

<sup>1</sup> Préface de *Cromwell*, Massin III, p. 52 (Massin III = tome III de l'édition chronologique des œuvres de Victor Hugo, en dix-huit volumes, publiée sous la direction de Jean Massin, Paris : Club Français du Livre, 1967-1969).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 52-53.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> « *Promontorium somnii* », Massin XII, p. 456-457.

ces deux textes d'esthétique qui encadrent dans la chronologie notre recueil : le fantasque, ou la fantaisie, libération de l'imagination en vue du rire. Or qu'est-ce que l'imagination, sinon la production, la déformation et la superposition des images : faculté génératrice, au niveau poétique, de la contemplation (à envisager comme production active<sup>5</sup> et rhétorique de la vision plutôt que comme réception passive et hallucinée) ; au niveau stylistique, principe de la métaphore.

C'est cette utilisation comique de l'imagination métaphorique que nous étudierons. Nous penserons le fonctionnement des métaphores selon le modèle du travestissement : les métaphores costumant les choses, soit pour leur faire jouer d'attendrissantes comédies, soit pour les lancer en plein carnaval bouffon<sup>6</sup>. Notre parcours nous conduira du sourire de l'aurore aux pleurs dans la nuit : nous étudierons d'abord la fantaisie pure, souriante et attendrie plutôt qu'hilare, de certaines métaphores qui permettent à Hugo de remanier le genre de l'idylle dans le sens de la gaieté ; ensuite, la fantaisie agressive, l'utilisation satirique de l'humour métaphorique ; enfin, les formes de survie assombries de cet humour.

### **La fantaisie pure, ou l'églogue en gaieté**

« j'aime le rire,  
Non le rire ironique aux sarcasmes moqueurs,  
Mais le doux rire honnête ouvrant bouches et cœurs,  
Qui montre en même temps des âmes et des perles. »

« La Vie aux champs » (I, 6), v. 42-45.

L'humour métaphorique participe à l'une des entreprises poétiques du recueil : un remaniement du genre poétique de l'églogue dans le sens du rire. « L'idylle naturelle / Rit », selon la formulation de « Pasteurs et troupeaux » (V, 23, v. 7-8), formulation qui résume un double remaniement : le paysage, de décor, devient myriade de personnages ; et l'humour règne, cette tonalité dont Rabelais est le nom dans « À Granville, en 1836 » (I, 14), où sont symboliquement appariés le Virgile des *Bucoliques* et Rabelais : « Sous les treilles de la plaine, / Dans l'ancre où verdit l'osier, / Virgile enivre Silène, / Et Rabelais Grandgousier. // Ô Virgile, verse à boire, Verse à boire, ô Rabelais ! » (v. 13-18).

---

<sup>5</sup> Sur le modèle de ces exercices spirituels qui consistent à se figurer avec précision et vivacité les scènes de l'Histoire Sainte que l'on médite : contemplation, méditation, avant de devenir des genres poétiques, sont des exercices spirituels.

<sup>6</sup> Si l'on est en quête de mise en abyme métapoétique, on peut trouver le modèle de cette gaieté costumée développé dans « La Fête chez Thérèse » (I, 22).

L'humour règne : humour, précisément, de cette animation du paysage. Et c'est la métaphore qui opère cette animation, c'est elle qui se charge du travestissement : exemple emblématique, la saynète finale du poème I, 27 (« Oui, je suis le rêveur... ») : « Et le frais papillon, libertin de l'azur, / Qui chiffonne gaîment une fleur demi-nue, / Si je viens à passer dans l'ombre, continue, / Et, si la fleur se veut cacher dans le gazon, / Il lui dit : "Es-tu bête ! Il est de la maison." » (v. 40-44).

L'amusement procède ici de la distance et du décalage. Il n'est pas, comme chez Aristote, le plaisir de découvrir des ressemblances, mais la surprise devant des superpositions improbables. C'est là un potentiel d'humour intrinsèque au procédé métaphorique ; mais Hugo l'exploite intensivement, en jouant sur les deux facteurs de ce décalage : d'une part, ce qu'on pourrait appeler l'acrobatie motivationnelle ; d'autre part, l'inattendu du comparant.

L'acrobatie motivationnelle consiste à faire des rapprochements audacieux sur des assises de ressemblance étroites. Souvent Hugo fonde ses personnifications non sur l'essence mais sur les accidents des choses : sur des attitudes, des mouvements, des hasards. C'est, dans le poème « Amour » (III, 10), « la branche de mai, cette Armide qui guette, / Et fait tourner sur nous en cercle sa baguette » (v. 31-32). Ce sont, dans le poème I, 2 (« Le poète s'en va dans les champs... »), les fleurs, qui « prennent [...] / De petits airs penchés ou de grands airs coquets » (v. 7-8), et les arbres, qui font au poète « de grands saluts et courbent jusqu'à terre / Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre » (v. 17-18) : interprétation fantasque des mouvements de ces végétaux agités par le vent. C'est encore le houx dans « Les Oiseaux » (I, 18) : « Un houx noir qui songeait près d'une tombe, un sage, / M'arrêta brusquement par la manche au passage » (v. 24-25).

L'inattendu du comparant est garant d'originalité : Hugo travaille la particularité, la spécificité (descente du genre à l'espèce), la singularité de ses choix d'image. Singularité dans le prosaïsme de l'existence : c'est l'image du buvard dans « Premier mai » (II, 1 : les fleurs de la campagne « font des taches partout de toutes les couleurs [...] / Comme si ses soupirs et ses tendres missives / Au mois de mai, qui rit dans les branches lascives, / Et tous les billets doux de son amour bavard, / Avaient laissé leur trace aux pages du buvard ! », v. 19-24), ou les « plagiats » des oiseaux dans « En écoutant les oiseaux » (II, 9, v. 30), les « rabâchages » des herbes et des branchages dans « À Granville, en 1836 » (I, 14, v. 7). Ou bien singularité par l'exotisme : les arbres du poème I, 2 s'inclinent « comme les ulémas quand paraît le

muphti » ; ou singularité de la référence littéraire très précise : la branche de mai du poème « Amour » est déguisée en Armide, cette magicienne de la *Jérusalem délivrée*.

Ou bien encore, et plus généralement, singularité à l'intérieur d'imageries déjà stéréotypiques et caricaturales : par exemple, les emplois du répertoire comique. Nos métaphores s'organisent en un répertoire d'emplois comiques qui a ses barbons (les antres, les rochers : « laissant tomber goutte à goutte son eau, / Le vieux antre, attendri, pleure comme un visage », v. 14-15 du poème I, 4 ; « Les vieux antres pensifs, dont rit le geai moqueur, / Clignent leurs gros sourcils et font la bouche en cœur », v. 7-8 de « Premier mai » (II, 1) ; « les lourds rochers, stupides et ravis, / Se penchent, les laissant piller le chènevis », v. 33-34 de « En écoutant les oiseaux » (II, 9) ; les arbres aussi sont les vieillards de ce personnel comique, mais avec une vieillese plus digne et moins caricaturale), barbons en face de qui les oiseaux jouent le rôle de gamins espiègles. À cette première paire, antithétique (le barbon/le gamin), s'ajoute une deuxième paire, complémentaire : les insectes (papillons dans « Vere novo » (I, 12), bourdons et papillon dans « Oui, je suis le rêveur... » (I, 27), bourdons dans « Amour » (III, 10)) sont en amoureux ou en séducteurs, et les fleurs sont les belles, tantôt grandes coquettes comme Célimène (voir à nouveau les fleurs du poème I, 2, qui « prennent, pour accueillir [le poète] agitant leurs bouquets, / De petits airs penchés ou de grands airs coquets, / Et familièrement, car cela sied aux belles : / “Tiens ! c'est notre amoureux qui passe !” disent-elles », v. 7-10), tantôt prudes, comme Arsinoé : « le lys prude me voit approcher sans courroux », déclare le poète dans « Oui, je suis le rêveur... » (I, 27). Mais Hugo, en reprenant ces types imprégnés de satire, garde l'humour sans la moquerie : les antres barbons sont sympathiques, les fleurs coquettes sont attendrissantes. Et parfois l'humour lui-même s'estompe dans l'émerveillement poétique de l'image : « Le lys prude me voit approcher sans courroux / Quand il s'ouvre aux baisers du jour ».

L'effet de caricature, très fréquent, est favorisé par le fonctionnement métaphorique lui-même : la métaphore retient et accentue certains traits d'un objet (le comparant) pour en faire le modèle d'un autre objet (le comparé), or retenir et accentuer certains traits, c'est le propre de la caricature ; dans l'image des « ulémas quand paraît le muphti » (I, 2) ou, pour anticiper sur les métaphores satiriques, dans « l'Académie, aïeule et douairière, / Cachant sous ses jupons les tropes effarés » (I, 7, « Réponse à un acte d'accusation », v. 62-63), il y a à la fois un effet vignette (c'est-à-dire une netteté visuelle) et un effet de caricature : entendons par là un humour de l'exagération des traits, mais un humour qui n'est, là encore, pas nécessairement moqueur.

Si des costumes si précis sont distribués aux éléments du paysage malgré des assises de ressemblance si faibles, c'est souvent en raison d'un principe plus fondamental de l'humour métaphorique hugolien : ce qu'on pourrait appeler la virtuosité fantaisiste. Hugo choisit un domaine-thème et un domaine-image, et se lance le défi indissociablement poétique et humoristique de multiplier le plus possible les liaisons métaphoriques entre ces deux domaines (avec tout ce que ce défi implique de jeu, voire de gaminerie bouffonne). C'est, dans « Amour » (III, 10), l'équation amour = sorcellerie, ou dans « Premier mai » (II, 1) les variations virtuoses sur le thème « la nature parle d'amour ». Parfois, au lieu d'une suite de variations, le parti pris fantaisiste produit tout un scénario étiologique : c'est le cas dans « Vere novo » (I, 12), où les billets doux deviennent les papillons du printemps ; dans « En écoutant les oiseaux » (II, 9), où les oiseaux prennent leurs chants dans le cœur des amants ; ou de façon presque sérieuse dans « Les Oiseaux » (I, 18), où les oiseaux ont pour fonction d'apporter la joie aux tombeaux.

Pour apprécier l'intérêt et la profondeur de cette veine légère de l'églogue humoristique, il faut lui rendre sa place dans le tout dont elle est une partie : elle est dans le recueil le versant lumineux d'un mystère qui a son versant douloureux<sup>7</sup> : la question de l'âme éparse dans la nature et de la métempsyose (qu'une rime humoristique installe dans l'univers fantasque : « Je cause / Avec toutes les voix de la métempsyose », v. 13-14 de I, 27), promise à tant de variations lugubres et angoissées dans « Au bord de l'infini ». C'est un thème philosophique cher au romantisme, mais que Hugo enrichit poétiquement en lui donnant trois directions dans ce recueil de la totalité (par souci philosophique de ne pas tuer la vérité en la mutilant ; mais surtout par ambition poétique d'une maîtrise complète, combinée, simultanée du répertoire) : l'humour fantaisiste fait contrepoids à l'émerveillement poétique, d'une part, et d'autre part à l'angoisse et à la solennité métaphysique : Rabelais tient compagnie à Virgile (celui de « *Mugitusque boum* ») et à Dante (récrit dans « Ce que dit la bouche d'ombre »).

---

<sup>7</sup> Deux versants du mystère : dans « À André Chénier » (I, 5), la nature accouple à Rabelais Dante et « près de l'immense deuil montre le rire énorme » (v. 24) ; dans « Oui, je suis le rêveur... » (I, 27) le poète déclare : « J'entends ce qu'entendit Rabelais ; je vois rire/ Et pleurer ; et j'entends ce qu'Orphée entendit » (v. 10-11).

## **Le rire moqueur et la « fantasmagorie farce<sup>8</sup> »**

Les mécanismes qu'on a mis au jour (acrobatie motivationnelle, inattendu du comparant, effet de vignette et effet de caricature, emballement virtuose) sont plus que jamais mobilisés lorsque l'humour métaphorique, de gratuit qu'il était dans la fantaisie pure, devient polémique et satirique. On s'attachera plutôt ici à la pluralisation des niveaux et effets de sens qui fait la richesse de ces féroces carnivals de métaphores. On prendra pour exemple la métaphore révolutionnaire dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) et « Quelques mots à un autre » (I, 26).

### **Le triple fond d'une métaphore : sérieux, satire, ironie**

Le vaste dispositif analogique de la « Réponse à un acte d'accusation » est plus qu'ambivalent : la métaphore de la Révolution française y est à triple fond, c'est-à-dire qu'elle a trois niveaux de sens : un niveau sérieux, un niveau satirique, un niveau ironique.

Un sens sérieux, car il y a bien une ressemblance (et plus encore : une parenté et une solidarité en profondeur) entre le système de privilèges et d'oppression de l'Ancien Régime et les règles et hiérarchies de la poétique classique. La métaphore révolutionnaire a donc dans le poème un moment sérieux, du vers 29 au vers 59 (« Quand je sortis du collège [...] /Le bonhomme Corneille, humble, se tenait coi ») : un moment où le poète la prend à son compte.

Un sens satirique, car déjà dans ce moment sérieux, la métaphore n'a pas seulement un pouvoir d'éclairage didactique ; elle sert à rendre ridicule, au moyen d'une description plaisante. Usage satirique des métaphores où l'on retrouve, jouant à plein, l'effet de caricature : par exemple, vers 85-87 de « Quelques mots à un autre », « Les mots de qualité, les syllabes marquises, / Vivaient ensemble au fond de leurs grottes exquises, / Faisant la bouche en cœur et ne parlant qu'entre eux ».

Un sens d'ironie parodique, enfin, car avant d'être assumée par le poète, la métaphore révolutionnaire est le reproche grotesque qu'on lui adresse : « Je suis le démagogue horrible et débordé » (v. 27), c'est ainsi que Hugo résume l'acte d'accusation ; et c'est plus net encore dans « Quelques mots à un autre » : « Vous lâchez le grand mot : Révolutionnaire » (v. 34). Le reproche est grotesque par son exagération ; et donc, si la métaphore est un moment sérieuse, tout son développement délirant est

---

<sup>8</sup> L'expression vient des *Misérables* (III, I, 3) : le gamin de Paris « introduit la caricature dans les grossissements épiques. Ce n'est pas qu'il soit prosaïque, loin de là ; mais il remplace la vision solennelle par la fantasmagorie farce. Si Adamastor lui apparaissait le gamin dirait : Tiens ! Croquemitaine ! ». Massin XI, p. 433.

ironique – l’ironie étant l’acceptation feinte, à visée moqueuse, du discours d’autrui, et même ici la parodie de la pensée d’autrui.

Cette ironie qui se moque des métaphores de l’autre, ou de celles qu’on lui prête parce qu’elles reflètent sa pensée, est très largement utilisée par Hugo, bien au-delà de la métaphore révolutionnaire. Dans « Quelques mots à un autre », elle se fait plus nettement parodique dans des séquences de discours direct (v. 15-18 et v. 39-53) : « Par leur faute aujourd’hui tout est mort ; / L’alexandrin saisit la césure et la mord ; / Comme le sanglier dans l’herbe et dans la sauge / Au beau milieu du vers l’enjambement patauge » (v. 43-46). Hugo va jusqu’à prêter un raisonnement métaphorique bouffon d’absurdité à son adversaire : « L’Hippocrène est de l’eau ; donc, le beau, c’est le sobre » (v. 50).

### **Une métaphore-Janus : entre burlesque et héroï-comique**

La richesse d’effet de ces métaphores tient à leur répartition parfois indélicate entre les deux pôles du travestissement comique : le burlesque et l’héroï-comique.

Le burlesque réside dans le décalage entre un sujet noble et un style bas. Une partie de nos métaphores satiriques ont un effet burlesque : elles superposent à des *realia* relativement nobles, les réalités de l’écriture poétique, des scènes d’une trivialité surprenante : « Le vers qui sur son front / Jadis portait toujours douze plumes en rond, / Et sans cesse sautait sur la double raquette / Qu’on nomme prosodie et qu’on nomme étiquette » (I, 7, v. 183-186) ; voire des scènes franchement comiques : « mes vers [...] / Refusant de marcher derrière les modèles / Comme après les doyens marchent les petits clercs » (I, 26, v. 25-27). D’autres ont un effet héroï-comique : aux réalités de l’écriture poétique, elles superposent des scènes disproportionnées cette fois par leur exagération dans la gravité mythique et tragique : « j’ai dit à l’ombre : “Sois !” Et l’ombre fut » (v. 4-5), cette élévation d’un fait d’histoire littéraire à la hauteur d’un cataclysme métaphysique et théologique a un effet tragi-comique.

Mais si la métaphore révolutionnaire est intéressante, c’est qu’elle a ces deux visages : elle est *bifrons*, comme le dieu latin Janus, dont Hugo se souvient si souvent. Les réalités de l’écriture poétique sont happées vers le bas par la trivialité des *realia* de l’Ancien Régime et de la Révolution qui leurs sont associés, que ce soit avec « l’Académie, aïeule et douairière Cachant sous ses jupons les tropes effarés » (I, 7, v. 62-63), « le mot noble à la longue rapière » et le « le vocable ignoble, son valet » (I, 7, v. 142-143), la « lettre aristocrate » pendue à la « lanterne esprit » (I, 7, v. 140), ou « L’Art poétique pris au collet dans la rue » (I, 7, v. 137) : burlesque, donc. Mais en même temps, parodier le récit révolutionnaire, récit grave, traumatisant, en lui donnant

pour personnages les tropes et les alexandrins, ce qui dédramatise et rend bouffonne toute la violence du récit, cela relève de l'héroï-comique.

### **Les trois vents de l'esprit. Affolement farcesque, sursaut épique, émotion poétique**

Ici comme dans la fantaisie de l'idylle riante, l'imagination métaphorique a ses moments d'emballement, où la métaphore filée devient scène et scénario, récit<sup>9</sup>. Mais ces coups de vent de l'imagination ne soufflent pas toujours dans le même sens.

Parfois ils soufflent dans le sens d'un affolement farcesque : moments d'humour métaphorique particulièrement débridé où le rythme de la personnification s'accélère et où des scènes se succèdent dans une énumération narrative sans queue ni tête : « Alors, l'ode, embrassant Rabelais, s'enivra ; Sur le sommet du Pinde on dansait Ça ira ; Les neuf Muses, seins nus, dansaient la Carmagnole ; L'emphase frissonna dans sa fraise espagnole ; Jean, l'ânier, épousa la bergère Myrtil. On entendit un roi dire : "Quelle heure est-il ?" » (I, 7, v. 87-92). Au niveau diégétique, l'affolement farcesque renverse toutes les barrières et mêle dans une confusion savante et joyeuse des réalités de différents ordres, ici des réalités fictionnelles (le roi de tragédie, l'ânier et la bergère), littéraires (l'ode, l'emphase), métalittéraires (les Muses et le Pinde comme allégories du poétique), humaines (Rabelais, soit la personne réelle d'un auteur). Hugo exploite là un ressort métaphorique toujours comique, la métalepse, figure qui rompt la cloison entre fiction et réalité : « Les matassins, lâchant Pourceaugnac et Cathos, / Poursuivant Dumarsais dans leur hideux bastringue, / Des ondes du Permesse emplirent leur seringue », v. 124-126 de I, 7, où l'on voit la comédie faire irruption dans le réel ; ou encore, dans « Quelques mots à un autre » : « Lucrèce Borgia sort brusquement d'un trou, / Et mêle des poisons hideux à vos guimauves » (v. 80-81).

Mais le vent de l'imagination change parfois de direction (*flat ubi vult*, dirait Hugo) et donne alors à cette vaste métaphore grotesque des accès de sublime. Par exemple, dans le sens d'un sursaut épique :

Force mots, par Restaut peignés tous les matins,  
Et de Louis-Quatorze ayant gardé l'allure,  
Portaient encor perruque ; à cette chevelure

---

<sup>9</sup> Emballement de l'imagination métaphorique dans l'idylle riante : moments de déchaînement de ce qu'on a appelé la virtuosité fantaisiste, en un élan narratif soudain, souvent avec une rapidité endiablée du rythme des variations. Exemples : dans « Vers 1820 » (I, 16), « Tout tremble et tout devient pédant dès qu'il paraît : / L'âne bougonne un thème au bœuf son camarade ; / Le vent fait sa tartine, et l'arbre sa tirade, / L'églantier verdissant, doux garçon qui grandit, / Déclame le récit de Thérémène et dit... » (v. 4-8) ; dans « Les Oiseaux » (I, 18), « Quand mai nous les ramène, ô songeur, nous disons : / « Les voilà ! » tout s'émeut, pierres, tertres, gazons ; Le moindre arbrisseau parle, et l'herbe est en extase ; Le saule pleureur chante en achevant sa phrase ; / Ils confessent les ifs devenus babillards ; / Ils jasant de la vie avec les corbillards... » (v. 45-50).

La Révolution, du haut de son beffroi,  
Cria : «Transforme-toi ! c'est l'heure. Remplis-toi  
De l'âme de ces mots que tu tiens prisonnière !"  
Et la perruque alors rugit, et fut crinière.  
Liberté ! c'est ainsi qu'en nos rébellions,  
Avec des épagneuls nous fîmes des lions ! (I, 7, v. 100-108)

Là où dans l'affolement farcesque les personnifications prolifèrent dans une énumération chaotique, ici au contraire une même personnification s'organise et se déploie en un récit unifié sur plusieurs vers, un récit de métamorphose. Floraison de sublime, certes, mais qui reste enracinée dans le grotesque : la transformation d'une perruque en rugissante crinière est drôle autant qu'éblouissante.

Même logique d'organisation unifiée et de métamorphose quand l'imagination souffle dans le sens de l'émotion poétique. Nous avons laissé « le vers, qui, sur son front, / Jadis portait toujours douze plumes en rond » en train de « sauter sur la double raquette / Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette », mais il y a une suite : le vers « Rompt désormais la règle et trompe le ciseau, / Et s'échappe, volant qui se change en oiseau, / De la cage césure, et fuit vers la ravine, / Et vole dans les cieux, alouette divine » (I, 7, v. 183-190).

### **Les voies de l'assombrissement**

Cette cohabitation du rire avec d'autres registres lui permet une survie précaire dans certains états très nettement assombrés de l'humour métaphorique.

L'indignation. La métaphore satirique devenue injure

Lorsque l'humour se mêle à l'indignation au risque de s'y noyer, lorsque se rompt l'équilibre entre le sourire d'Horace et la lave de Juvénal, la métaphore satirique se fait injure. C'est par exemple, dans « Quelques mots à un autre », l'antonomase « Géronte littéraire aux aboiements plaintifs » (v. 19), avec à nouveau une irruption de l'univers comique, et une animalisation qui n'est encore qu'esquissée, mais qui se confirme quelques vers plus loin : « vous voilà poussant des cris d'hyène / À travers les barreaux de la Quotidienne » (v. 29-30).

Cette virtualité injurieuse de la métaphore se réalise exemplairement dans « À propos d'Horace » (I, 13), et l'on y voit combien l'assombrissement par la colère menace de noyer la lueur de gaieté moqueuse. Les pédagogues sont d'« horribles bonshommes, /Mal peignés, mal vêtus, qui mâchent, lourds pédants, /Comme un singe

une fleur, ton nom entre leurs dents ! » (v. 66-68) : animalisation à nouveau, avec un appréciable effet de caricature, donc d'humour ; mais la violence, la noirceur du trait, étouffent l'envie de rire. C'est encore plus le cas par la suite, quoiqu'on retrouve toujours la métaphore-caricature animalière : « Eunuques, tourmenteurs, crétins, soyez maudits ! / Car vous êtes les vieux, les noirs, les engourdis, / Car vous êtes l'hiver ; car vous êtes, ô cruches ! / L'ours qui va dans les bois cherchant un arbre à ruches, / L'ombre, le plomb, la mort, la tombe, le néant ! » (v. 75-79).

La rêverie mélancolique.

La fantaisie métaphorique ne tarit pas complètement avec l'exil ; mais le changement d'humeur poétique, et le changement de paysage dans lequel il se reflète, mêlent ce sourire des métaphores (là encore au risque de le noyer) de mélancolie, de cette rêverie sombre qui dans le dernière livre deviendra vision ténébreuse. Au livre V, « Pasteurs et troupeaux » (V, 23) semble avoir spécialement pour visée d'opérer ce mélange, sur le mode du « sourire triste » dont nous parle le vers 3. Les premiers vers sont tout à fait dans la veine joyeuse des poèmes du début du recueil ; ce qui doit nous intéresser, c'est bien sûr la vision finale du promontoire en pâtre. On y retrouve le même humour, le même transfert fantaisiste de l'idylle (puisque le motif projeté est celui du pâtre) sur le paysage : c'est pour répondre plaisamment à la rencontre avec la chevrrière que le paysage endosse ce costume ; mais on peut mesurer en lisant ces vers la quantité de rêverie mélancolique et pensive où cet humour se fond (et bien sûr le pâtre promontoire, qui « S'accoude et rêve au bruit de tous les infinis », est une figuration de l'humeur poétique nouvelle, face à la jeune chevrrière, symbole d'une poésie ancienne lumineuse d'innocence). Une notation au premier abord anodine semble avoir pour fonction de mettre cette dualité humour/humeur sombre au centre du poème : la petite mare, océan pour la fourmi, est lue par le poète comme une « Ironie étalée au milieu du gazon / Qu'ignore l'océan grondant à l'horizon » (v. 17-18).

L'effroi. De la fantasmagorie farce au cauchemar burlesque.

Dans les poèmes où la polémique satirique aborde la question de l'histoire politique, l'humour des métaphores peut se compliquer d'un sentiment d'inquiétude et même d'effroi, effroi qui est celui du tragique et du sublime historiques. C'est le cas dans le poème « Écrit en 1846 » (premier des deux poèmes de V, 3). À la fin de la première section, Hugo décline de plusieurs façons un même schème métaphorique, où le motif du monstre, symbolique de la Révolution, se heurte à un autre motif d'une

disconvenance toute burlesque : « Le monstre vous sembla d'abord fort transparent, / Et vous l'aviez tenu sur les fonts du baptême » (v. 56-57), et plus loin « vous battiez des mains gaîment, quand Lafayette / Fit à Léviathan sa première layette » (v. 61-62). Dans cette première version du schème (le monstre bébé), le motif du monstre a, comme le motif de la Terreur dans « Réponse à un acte d'accusation », une valeur non sérieuse, ironique : elle traduit avec dérision une vision de la Révolution déformée par la peur. Mais plus loin, le même schème métaphorique rend un son différent :

Car vous étiez de ceux [...]  
Qui, légers, à la foule, à la faim, à l'émeute,  
Donnaient à deviner l'énigme du salon ;  
Et qui, quand le ciel noir s'emplissait d'aquilon,  
Quand, accroupie au seuil du mystère insondable,  
La Révolution se dressait formidable,  
Sceptiques, sans voir l'ongle et l'œil fauve qui luit,  
Distinguant mal sa face étrange dans la nuit,  
Presque prêts à railler l'obscurité difforme,  
Jouaient à la charade avec le monstre énorme. (v. 73-86)

Reprise du motif mythique d'Œdipe et du sphinx, donc, avec inversion comique (c'est l'homme qui propose des charades au sphinx) ; mais le spectacle est en même temps terrifiant – sérieusement terrifiant. Le motif du monstre ne traduit pas ici la vision apeurée des aristocrates, puisque précisément les aristocrates ne voient pas le monstre : c'est la lucidité historique du poète qui lui fait voir cette scène de cauchemar burlesque où, ironie tragique, le monstre n'est pas pris au sérieux.

### **Où l'on découvre que la bouche d'ombre est la sœur du bouvreuil**

L'entrée dans la nuit métaphysique du livre VI paraît devoir tuer toute velléité de rire : vous qui entrez ici, quittez, non pas toute espérance, mais du moins toute humeur plaisantine. Le double couronnement du recueil, « Ce que dit la bouche d'ombre » d'une part et « À celle qui est restée en France » d'autre part, consacre trois lignes mélodiques<sup>10</sup>, le terrible, le grandiose et l'élégie, qu'on imagine mal s'accommoder du comique. Mais c'est mal connaître le génie totalisateur de Hugo. Les paroles de la bouche d'ombre maintiennent vivante la flamme de l'humour métaphorique, de deux manières au moins, qu'on peut mettre en contraste.

---

<sup>10</sup> Nous reprenons ici la lecture qu'a donnée Claude Millet des *Contemplations* comme d'un « réseau » (selon le mot du poème « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » (III, 21) ; réseau, c'est-à-dire entrecroisement et tressage) de quatre séries mélodiques : la série bucolique, la série élégiaque, la série polémique, la série épico-visionnaire ; nous nous permettons de distinguer, au sein de la série épico-visionnaire, les deux lignes du terrible et du grandiose, qui correspondent respectivement au Dante infernal et au Dante paradisiaque.

La première est l'humour noir. Si l'idylle fantaisiste est le versant lumineux du mystère de la métempsychose, réciproquement, l'exposé de cette doctrine dans toute sa vérité funèbre reprend de façon grinçante et cruelle les motifs et les mécanismes de la fantaisie idyllique.

Cruauté, d'abord, d'une prise au sérieux, et au tragique, de ce qui n'était au début du recueil que métaphores : fleurs, arbres, insectes, antres et rochers, sont pleins d'âmes en effet ; loin d'arborer comme des masques des identités fantasques et figurales (le barbon, le gamin, le séducteur, la coquette), ils sont eux-mêmes la geôle des êtres ; avec les conséquences affreuses que cette littéralité implique : « Les fleurs souffrent sous le ciseau, / Et se ferment ainsi que des paupières closes ; / Toutes les femmes sont teintes du sang des roses ; / La vierge au bal, qui danse, ange aux fraîches couleurs, / Et qui porte en sa main une touffe de fleurs, / Respire en souriant un bouquet d'agonies » (v. 606-611). Que ce soit rétrospectivement, en cette fin du recueil, ou à la relecture des premiers livres, la gaieté des personnifications idylliques sera désormais minée d'un sentiment sinistre.

Mais encore, humour grinçant de l'attribution des peines aux grands noms de l'histoire, selon une systématique analogique, qui donc tient encore à l'humour métaphorique (il y a toujours ressemblance entre le forfait et le châtement), et qui est exactement la version noire de la virtuosité fantaisiste :

Ce scorpion au fond d'une pierre dormant,  
C'est Clytemnestre aux bras d'Égisthe son amant ;  
Du tombeau d'Anitus il sort une ciguë ;  
Le houx sombre et l'ortie à la piquûre aiguë  
Pleurent quand l'aquilon les fouette, et l'aquilon,  
Leur dit : Tais-toi, Zoïle ! et souffre, Ganelon !  
Dieu livre, choc affreux dont la plaine au loin gronde,  
Au cheval Brunehaut le pavé Frédégonde ;  
La pince qui rougit dans le brasier hideux  
Est faite du duc d'Albe et de Philippe deux ; (v. 261-270)

Et elle est encore longue, la liste de ces damnations qui toutes font endosser aux suppliciés le costume douloureux (travestissement, donc, mais travestissement-tourment) de leur crime ou de leur vice.

À cette première modalité, noire et grinçante, de l'humour métaphorique, la bouche d'ombre en allie une autre, dénuée de cruauté cette fois, mais non de malice. La première modalité tenait seulement au contenu de la révélation, à l'affreuse ironie de la

destinée<sup>11</sup> ; la deuxième modalité tient davantage à la bouche d'ombre elle-même, à son énonciation. Claude Millet remarque l'humeur bougonne, l'exaspération facile de ce spectre, et (ce qui doit retenir ici notre attention) la raillerie dont il accable (à un certain moment, gardons-nous de trop généraliser) le poète. Cette raillerie fait une utilisation bien précise des métaphores, qu'on distinguera, sous le nom de sarcasme, de l'ironie plus ou moins parodique qu'on a décrite plus haut : dans l'un et l'autre cas, on exhibe de risibles métaphores qui sont celles de l'adversaire, celles du moins qui résument sa pensée ; mais l'ironie feint d'accepter cette pensée (donc ces métaphores) pour s'en moquer : le sarcasme, lui, attaque frontalement la pensée dont il se moque : c'est pourquoi les métaphores qui traduisent cette pensée sont frappées d'une énonciation négative, ou faussement interrogative et à implication négative :

Crois-tu que l'eau du fleuve et les arbres des bois,  
S'ils n'avaient rien à dire, élèveraient la voix ?  
Prends-tu le vent des mers pour un joueur de flûte ?  
[...] Crois-tu que la nature énorme balbutie,  
Et que Dieu se serait, dans son immensité,  
Donné pour tout plaisir, pendant l'éternité,  
D'entendre bégayer une sourde muette ? (v. 21-23 et 36-39)

La fabrication de ces métaphores risibles suit des procédés qu'on a déjà rencontrés : singularité du choix d'image, tendance au burlesque, succession rapide de variations... Constatons surtout que cette modalité nouvelle, le sarcasme métaphorique, fait de la bouche d'ombre une sœur du bouvreuil d'« À André Chénier » (I, 5) : le discours du petit oiseau recourait déjà à ce type de raillerie, avec des métaphores étrangement similaires : « Ce n'est pas un pleureur que le vent en démente ; / Le flot profond n'est pas un chanteur de romance » (v. 19-20).

De cette fraternité du bouvreuil (représentant du rire) et de la bouche d'ombre (représentante du deuil), que déduire d'autre que la profonde justesse des dires de ce même bouvreuil ? La nature « Près de l'immense deuil montre le rire énorme », cette affirmation est une vérité métopoétique dont nous venons d'obtenir deux preuves complémentaires : le deuil vampirise le rire de l'idylle, et c'est cet humour métaphorique noir qui rend si grinçante la révélation de la bouche d'ombre ; mais réciproquement le rire a sa place dans les révélations les plus funèbres, et le sarcasme métaphorique de l'oiseau peut donc passer dans la voix sinistre du spectre.

---

<sup>11</sup> « Ô loi ! pendant qu'assis à table, joyeux groupes, / Les pervers, les puissants, vidant toutes les coupes, / Oubliant qu'aujourd'hui par demain est guetté, / Étalent leur mâchoire en leur folle gaîté, / Voilà ce qu'en sa nuit muette et colossale, / Montrant comme eux ses dents tout au fond de la salle, / Leur réserve **la mort, ce sinistre rieur !** » (v. 355-361).

### « Comment infirmer ? Le sublime »

Il y a d'abord dans *Les Contemplations* une contestation bien connue de la rhétorique et plus particulièrement de la rhétorique du sublime conçue comme un sublime purement rhétorique. Cette rhétorique paradoxale d'un sublime anti-rhétorique est traditionnelle, elle se nourrit de la nature même d'un concept fondamentalement subversif puisque le sublime est précisément le concept d'une anti-rhétorique où l'art se fait nature, où le sublime conteste de l'intérieur même l'art au nom de la nature, la règle au nom du génie, le faire au nom de l'effet. Mais dans *Les Contemplations* le sublime se constitue également comme un idéal de la rhétorique où le discours se fait acte et plus encore puissance paradoxale de sublimation du négatif (à la fois quantitative et qualitative) ; enfin au terme de cette instauration du sublime, et par conséquent de cette intégration de la totalité du réel dans le poème, Hugo semble concevoir le sublime comme une puissance d'affirmation de la totalité qui *élargit* et ouvre indéfiniment le champ de la poésie lyrique<sup>1</sup>.

#### **Le sublime selon Hugo : forme ou force du discours ?**

Tout le livre premier des *Contemplations* vise à mettre en place cette déclaration de principe et cette poétique affichée de rupture. On y trouve du reste certains des poèmes les plus connus et les plus prodigués d'un point de vue académique quand il s'agit de Hugo et plus précisément des *Contemplations* : « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) et sa « Suite » (I, 8), « À propos d'Horace » (I, 13), « Vers 1820 » (I, 16) et « Quelques mots à un autre » (I, 26). La contestation porte autant sur la rhétorique que sur la classe de rhétorique, du reste. La réflexion de Hugo porte autant sur la poétique littéraire (I, 7, I, 8, I, 26) que sur sa réception et son enseignement (I, 13, I, 16). Ces poèmes « académiques » sont en effet également des poèmes didactiques, des leçons sur la pédagogie.

---

<sup>1</sup> Cet article peut se lire en miroir avec cet autre : « La nature dans *Les Contemplations* : représentation et figuration » dans Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), *Lectures des Contemplations*, Rennes, PUR, 2016. De nombreux éléments déjà abordés, notamment au sujet du sublime, n'ont pas été repris ici pour des raisons évidentes. Nous nous permettons donc d'y renvoyer le lecteur.

## « Guerre à la rhétorique » : d'un sublime l'autre

Dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7)<sup>2</sup>, Hugo regimbe contre la règle des styles (humble ou simple, moyen ou tempéré, élevé ou sublime)<sup>3</sup> qui fait porter un carcan de pesanteur et d'enflure à la poésie, condamnée au seul registre ou style dit « sublime » qui n'est qu'un autre mot pour désigner l'enflure artificielle ou l'emphase sans objet. Cette attaque ne vise donc pas le sublime à proprement parler mais bien plutôt le style sublime que l'on distingue depuis la traduction de Longin par Boileau en 1874. C'est d'ailleurs précisément Boileau, et non pas Longin<sup>4</sup>, qui en fait la distinction :

Il faut donc savoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les orateurs appellent le style sublime : mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enlève, ravit, transporte. Le style sublime veut toujours de grands mots ; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut être dans le style sublime, et n'être pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoir rien d'extraordinaire ni de surprenant<sup>5</sup>.

Le poème reprend en somme ce que les préfaces des *Odes et ballades* (1826) et de *Cromwell* (1827) affirmaient déjà, à savoir qu'« il n'y a d'autres règles que les lois générales de la nature »<sup>6</sup>. Le retour à la simplicité et au naturel avec la normalisation des styles (et l'inévitable confusion du prosaïque et du poétique qu'annonce Hugo<sup>7</sup>) n'est pas en soi non plus une revendication qui va à l'encontre d'une tradition bien établie, c'est même un des éléments décisifs de l'interprétation de Boileau là encore dans ses *Réflexions* : « ce n'est point le style sublime, ni par conséquent les grands mots, qui font toujours le Sublime dans le discours [...]. Au contraire, il y en a un nombre considérable, où tout est composé de paroles

---

<sup>2</sup> Voir *Les Quatre vents de l'esprit*, Livre I (« Le Livre satirique »), XIII (« Littérature ») : « Non ce n'est plus le temps où Lenôtre à Versaille / raturait le buisson, la ronce, la broussaille »

<sup>3</sup> La règle des trois styles (*humilis, mediocris, sublimis*) s'établit progressivement dès le siècle d'Auguste. Au Moyen-Âge, elle forme un paradigme cohérent mais contraignant, « la roue de Virgile » (*rota virgilii*) que l'on constitue à partir de l'œuvre même du poète (*Bucoliques, Géorgiques, Enéide*) : trois styles (humble ou simple, tempéré ou moyen, grave ou sublime), trois classes (bergers, paysans, guerriers), trois genres (poésies pastorale, pastorale, épique), trois lieux (pâturages, champs, châteaux), outils (houlette, charrue, épée), animaux (mouton, bœuf, cheval), végétaux (hêtres, arbres fruitiers, cèdres et lauriers).

<sup>4</sup> Ce qu'on lui reprochera : voir par exemple Sylvain, *Nouveau traité du sublime*, Paris, Prault, 1741, Livre II, 3<sup>ème</sup> partie ch. VIII, p. 372-374 et Livre III, ch. VI, p. 463-471). Certes Longin distingue l'enflure du sublime (ch. II) mais il préconise aussi d'éviter la « bassesse des termes » (ch. XXXIV)

<sup>5</sup> Nicolas Boileau, « Préface » à Longin, *Traité du Sublime*, (1674), trad. Boileau, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995, p. 70.

<sup>6</sup> Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, dans *Critique, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 23.

<sup>7</sup> « J'ai jeté le vers noble aux chiens noirs de la prose » (I, 7, v. 179).

fort simples et fort ordinaires »<sup>8</sup>. Dans le débat sur la sublimité supposée du *fiat lux* que Longin pose comme parangon, Boileau, contre Huet, avance la simplicité voire l'humilité comme gage d'un effet sublime comme il le dit à propos de la Bible où « c'est cette simplicité qui en fait même la sublimité »<sup>9</sup>, comme au sujet des « bons écrivains » en général : « Les grands mots, selon les habiles connaisseurs, font, en effet, si peu l'essence entière du Sublime, qu'il y a même dans les bons écrivains des endroits sublimes, dont la grandeur vient de la petitesse énergique des paroles », ce qui prouve assez semble-t-il que « le simple et le sublime dans le discours ne sont nullement opposés »<sup>10</sup>. Le mélange, ou l'indifférence, des styles est à l'inverse la marque du sublime authentique, lequel est hautement transgressif. Cette rhétorique sublime de l'anti-sublime se fonde donc paradoxalement sur Boileau lui-même et sur sa distinction entre style sublime et art sublime (ou sublime) avec la promotion de la simplicité<sup>11</sup>. De ce point de vue-là Hugo brocarde davantage le Boileau de *L'Art poétique*<sup>12</sup> que le traducteur du *Traité du sublime* du pseudo-Longin<sup>13</sup> tant il est évident de constater combien ceci détruit cela<sup>14</sup>, combien Boileau (dans sa traduction certes mais aussi et surtout dans sa « Préface » et ses « Remarques ») excuse la forme ou l'informe même au nom de la « force énergétique »<sup>15</sup> du discours. Longin comme Boileau<sup>16</sup> et évidemment comme Hugo (de la préface des *Odes et ballades* à *William Shakespeare* en passant par la Préface de *Cromwell*) mettent le génie au-dessus des règles au nom même des lois de la nature dont dépend l'activité sublime du créateur car « dans les ouvrages d'art, c'est le travail et l'achèvement que l'on considère : au lieu que dans les ouvrages de la nature, c'est le Sublime et le prodigieux »<sup>17</sup>. Cette critique de la rhétorique dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) est donc une critique d'un sublime rhétorique de pure forme. Elle se double d'une satire de la classe de rhétorique dans « À propos d'Horace » (I, 13) et sans doute en un sens aussi dans « Vers 1820 » (I, 16). De la même façon que le dogme du style sublime étouffe la création poétique sous une gangue de conventions, la réception des œuvres sublimes des génies

<sup>8</sup> Nicolas Boileau, « Réflexions » à Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Simplicité que Hugo donne comme corrélat de la beauté au détour d'un vers : « c'était simple et beau » (I, 22, v. 65). Simple donc beau ?

<sup>12</sup> Voir notamment I, 7, v. 138, et I, 26, vv. 22-24 et 158.

<sup>13</sup> Là encore, Hugo suit une tradition critique déjà bien établie. Voir par exemple Louis-Sébastien Mercier, *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, 1784, 2 tomes en 1 vol, tome II, « Boileau », p. 129-133 (orthographe modernisée).

<sup>14</sup> Pourtant publiés ensemble en 1674 dans les *Œuvres diverses* de Boileau, le *Traité du Sublime ou du merveilleux dans le discours traduit du Grec de Longin* contredit complètement les préceptes de *L'Art poétique* : voir Théodore A. Litman, *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet, 1971, ch. III, p. 66-67.

<sup>15</sup> Nicolas Boileau, « Réflexions » à Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, p. 152.

<sup>16</sup> Voir Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, ch. XXVII « Si l'on doit préférer le médiocre parfait au Sublime qui a quelques défauts » et ch. XXX « Que les fautes dans le Sublime peuvent s'excuser ».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 126.

littéraires se trouve dénaturée par la concaténation obscurantiste des pédants « rayant tous les sublimes livres »<sup>18</sup>.

### Contre le sublime verbeux : le sublime verbal

À un sublime de pure forme, Hugo oppose la force du sublime et au style sublime, l'art sublime. Le poète sublime, « poète farouche »<sup>19</sup> à la fois « mage effaré »<sup>20</sup> et prophète, s'exprime dans un « style énorme et rugissant »<sup>21</sup>. Il est « formidable »<sup>22</sup>. De ce point de vue-là, Hugo reste fidèle à une conception et une représentation établies dès les *Odes* avec le poème précisément intitulé « Le Poète » :

Un formidable esprit descend dans sa pensée.  
Il paraît ; et soudain, en éclairs élançée,  
Sa parole luit comme un feu.  
Les peuples prosternés en foule l'environnent,  
Sina mystérieux, les foudres le couronnent,  
Et son front porte tout un Dieu !<sup>23</sup>

Plus encore, Hugo reprend à son compte les expressions imagées et néanmoins consacrées de la tradition du sublime rhétorique : « Quand le Sublime vient à éclater où il faut, il renverse tout comme un foudre »<sup>24</sup>. Le mot du poème, comme l'effet sublime, est coup de « foudre »<sup>25</sup>. Après le style sublime, sorte de faux sublime d'enflure qui contraint et la création poétique et sa réception en l'affaiblissant et en l'affadissant, voici donc venir le temps de l'art sublime qui chante et enchante les pouvoirs du langage poétique : « Oui tout puissant ! tel est le mot »<sup>26</sup>.

---

<sup>18</sup> « À propos d'Horace », I, 13, v. 89.

<sup>19</sup> « Ibo », VI, 2, v. 101.

<sup>20</sup> *Ibid.*, v. 116. Nous renvoyons également et bien évidemment au célèbre poème « Les Mages » (V, 23) qui développe les éléments de cette mission du poète-prophète. Voir également Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988, « Hugo », ch. X, « Doctrine du sacerdoce poétique », p. 489-530.

<sup>21</sup> « Réponse à un acte d'accusation », I, 7, v. 137. Cf. « Ibo » (VI, 2, vv. 131-132) : Et, si vous aboyez, tonnerres, / Je rugirai. »

<sup>22</sup> « Il faut que le poète... », I, 28, v. 6.

<sup>23</sup> Victor Hugo, « Le Poète », *Odes et Ballades*, dans *Poésie I, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1985, Livre quatrième, Ode première, p. 201. Voir également « Pan » (*Les Feuilles d'automne*, XXXVIII) dans *Poésie I, op. cit.*, p. 669 : Ô poètes sacrés, échevelés, sublimes, / Allez, et répandez vos âmes sur les cimes. » et bien sûr « Fonction du poète » (*Les Rayons et les Ombres*, I) dans *Poésie I, op. cit.*, p. 929 où l'on retrouve bien évidemment la plupart de ces éléments constitutifs de la figure du poète sublime aux pouvoirs prodigieux comme « rêveur sacré » au « front éclairé » : « Il rayonne ! Il jette sa flamme / Sur l'éternelle vérité ! / Il la fait resplendir pour l'âme / D'une merveilleuse clarté ! »

<sup>24</sup> Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, ch.I, (1.4), p. 74.

<sup>25</sup> « Suite », I, 8, v. 105.

<sup>26</sup> *Ibid.*, v. 103.

C'est bien là encore conférer au verbe poétique un pouvoir de ravissement, l'effet d'un *raptus* violent qui éblouit plus qu'il n'éclaire le jugement tant il est vrai que le sublime « ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader ». Le poète, hors de lui, est comme possédé tandis que son lecteur se voit dépossédé par le poème : « Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous le voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'âme de quiconque nous écoute »<sup>27</sup>. « Le Poète » (III, 28) dresse un portrait particulièrement éloquent de Shakespeare en poète transfiguré par la sublimité de sa *fonction* qui « fait sortir de l'homme un sanglot surhumain » :

Il contemple la foule avec son regard fixe,  
Et toute la forêt frissonne devant lui.  
Pâle, il marche, au dedans de lui-même ébloui ;  
Il va, farouche, fauve, et, comme une crinière,  
Secouant sur sa tête un haillon de lumière.  
Son crâne transparent est plein d'âmes, de corps,  
De rêves, dont on voit la lueur du dehors ;  
Le monde tout entier passe à travers son crible ;  
Il tient toute la vie en son poignet terrible ;  
Il fait sortir de l'homme un sanglot surhumain.  
Dans ce génie étrange où l'on perd son chemin,  
Comme dans une mer notre esprit parfois sombre.  
Nous sentons, frémissants, dans son théâtre sombre,  
Passer sur nous le vent de sa bouche soufflant,  
Et ses doigts nous ouvrir et nous fouiller le flanc.<sup>28</sup>

La figure du poète ainsi dressée - même hérissée (*horridus-horribilis*) - entre le frisson de terreur, la vision sombre et le pouvoir pathétique correspond à cette ambition d'un sacerdoce métaphysique associé à une toute-puissance du *pathos*, qui le distingue absolument : sa parole est instauratrice et retrouve la force originnaire de l'acte *poïétique*. Il n'est pas par conséquent fortuit de voir Hugo reprendre le modèle exemplaire du verbe créateur depuis Longin<sup>29</sup> et de le personnifier (« Mon nom est FIAT LUX »<sup>30</sup>) afin de lui donner le rang de principe originnaire. Le mot est premier et crée la chose, instaure de l'être, immédiatement au contact électrique du sublime, qui n'est que la valeur indicielle d'une authentique parole poétique.

<sup>27</sup> Longin, *Traité du Sublime*, op. cit., .I, (1.4), p. 74. Voir Ernst-Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, traduit de l'allemand par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, rééd. Presses-Pocket, « Agora », 1991, « Epilogue », p. 620-623.

<sup>28</sup> « Le poète », III, 28, vv. 4-18.

<sup>29</sup> Voir Longin, *Traité du Sublime*, op. cit., ch. VI, p. 86.

<sup>30</sup> « Suite », I, 8, v. 102.

Autrement dit, sans le soutien du sublime la poésie ne serait que prosodie : « la poésie élégante n'est que de la versification » rappelle Mercier à l'occasion de son développement sur les « Beaux-arts » et le sublime<sup>31</sup>. En un sens, plus contemporain, le sublime c'est la force du « figural » dans la représentation poétique, la présence d'un « processus esthétique-sémantique qui conditionne la reconduction du discours à la puissance de l'actualité »<sup>32</sup> ; en bref, le discours (poétique) comme événement. Le poète a donc « droit » à la parole car il transmet la force des mots et la présence des choses. Hugo prend au mot l'évidence performative du *fiat lux* biblique exemplifié par Longin. Avec le sublime, « les mots sont des choses ». Il confère au poète une puissance démiurgique de créer des mondes : « car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »<sup>33</sup>, donc « Le mot c'est Dieu »<sup>34</sup>. Dans le poème, quand le mot fait événement et (re)devient chose dans une vision extasiée, il apparaît véritablement, il fait apparaître à la façon d'une apparition<sup>35</sup>, ce que Boileau traduit chez Longin par « Images », et que l'on traduirait désormais plutôt par hypotyposes :

«Ces Images, que d'autres appellent Peintures ou Fictions, sont aussi d'un grand artifice pour donner du poids, de la magnificence, et de la force au discours. Ce mot d'Image se prend en général pour toute pensée propre à produire une expression, et qui fait une peinture à l'esprit de quelque manière que ce soit. Mais il se prend encore dans un sens plus particulier et plus resserré, pour ces discours que l'on fait, lorsque par un enthousiasme et un mouvement extraordinaire de l'âme, il semble que nous voyons les choses dont nous parlons, et quand nous les mettons devant les yeux de ceux qui écoutent »<sup>36</sup>.

Sous l'égide de Jean l'apocalyptique, « prophète sublime »<sup>37</sup> de nombreux poèmes mettent en scène (la litanie des « j'ai vu » notamment en V, 26 ou VI, 4) et parfois même mettent en œuvre cette poétique de la présence comme présentation<sup>38</sup> du sensible (« Magnitudo parvi »). La profération poétique y est prolifération cosmique : l'exclamation est le signe d'une vectorisation hallucinée de la proposition comme imminence du Possible ; la nominalisation indéfinie est présentation du mot-chose à l'état naissant :

<sup>31</sup> Louis-Sébastien Mercier, « Beaux-arts », *Mon bonnet de nuit*, Neufchâtel, 1784, 2 tomes en 1 vol, tome II, p. 147 (orthographe modernisée).

<sup>32</sup> Voir Laurent Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 14-15.

<sup>33</sup> « Suite », I, 8, v. 110.

<sup>34</sup> « Pleurs dans la nuit », VI, 6, v. 643.

<sup>35</sup> Pour Hugo, selon Yves Gohin, « Toute apparence [...] est nécessairement apparition » (*Victor Hugo*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1987, p. 79).

<sup>36</sup> *Ibid.*, ch. XIII (XV, 1), p. 97. Voir également Fénelon, *Dialogue sur l'éloquence*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1983, « Dialogue II », p. 34-35.

<sup>37</sup> « Un jour, le morne esprit... », VI, 7, v.1.

<sup>38</sup> Présentation et non représentation : il n'y a rien à « voir » donc rien à représenter, mais tout à « contempler » ou à figurer (« contempler les choses, / C'est finir par ne plus les voir » (« Magnitudo parvi », III, 30, vv. 566-567).

Ce qui t'apparaîtrait te ferait trembler, ange !  
Rien, pas de vision, pas de songe insensé,  
Qui ne fût dépassé par ce spectacle étrange,  
Monde informe, et d'un tel mystère composé  
Que son rayon fondrait nos chairs, cire vivante,  
Et qu'il ne resterait de nous dans l'épouvante  
Qu'un regard ébloui sous un front hérissé !

Ô contemplation splendide !  
Oh ! de pôles, d'axes, de feux,  
De la matière et du fluide,  
Balancement prodigieux !  
D'aimant qui lutte, d'air qui vibre,  
De force esclave et d'éther libre,  
Vaste et magnifique équilibre !  
Monde rêve ! idéal réel !  
Lueurs ! tonnerres ! jets de souffre !  
Mystère qui chante et qui souffre !  
Formule nouvelle du gouffre !  
Mot nouveau du noir livre ciel !

Tu verrais ! – Un soleil ; autour de lui des mondes,  
Centres eux-mêmes, ayant des lunes autour d'eux ;  
Là, des fourmillements de sphères vagabondes ;  
Là, des globes jumeaux qui tournent deux à deux ;  
Au milieu, cette étoile, effrayante, agrandie ;  
D'un coin de l'infini formidable incendie,  
Rayonnement sublime ou flamboiement hideux !

Regardons, puisque nous y sommes !  
Figure-toi ! figure-toi !  
Plus rien des choses que tu nommes !  
Un autre monde ! une autre loi !  
La terre a fui dans l'étendue ;  
Derrière nous elle est perdue !  
Jour nouveau ! nuit inattendue !  
D'autres groupes d'astres au ciel !  
Une nature qu'on ignore,  
Qui, s'ils voyaient sa fauve aurore,  
Ferait accourir Pythagore  
Et reculer Ézéchiel !<sup>39</sup>

Ainsi, dans cette contestation romantique de la rhétorique du style sublime et de son enseignement au nom d'une force transcendante immanente et immédiate, Hugo retrouve la « borne » Longin<sup>40</sup> qu'il évoque du reste dans la Préface de *Cromwell*<sup>41</sup> et qu'il surmonte finalement à sa manière dans ces poèmes liminaires en apparence programmatique sans néanmoins en renouveler profondément le discours. Le sublime y est donc davantage force que forme du discours, art plutôt que style, il conteste et subvertit de l'intérieur toute rhétorique d'école, toute poétique normative.

---

<sup>39</sup> « Magnitudo parvi », III, 30, v. 74-111.

<sup>40</sup> Allusion à I, 7, vers 75.

<sup>41</sup> Victor Hugo, *Préface de Cromwell*, *op. cit.*, p. 8.

L'originalité hugolienne, quant à la conception d'un sublime poétique en rapport avec un renouvellement du lyrisme, est sans doute plus évidente avec cette amorce de retournement à l'adresse des « mots d'en bas »<sup>42</sup> que le poète va sublimer et relever : « Redressez-vous ! planez et mêlez-vous sans règles »<sup>43</sup>. Si l'on peut à bon droit parler d'un sublime hugolien dans *Les Contemplations*, c'est au sens de cette sublimation de la part maudite de la création (de la nature comme de l'art). En d'autres termes, après le sublime de Jean, le sublime de Job.

### **La sublimation hugolienne : l'humble et le laid**

Le sublime est en effet intrinsèquement sublimation : c'est le mouvement même du concept qui produit le sublime et non l'objet seul<sup>44</sup>. C'est dans une liaison dynamique entre un sujet qualifié (hauteur de vue ou « image de la grandeur d'âme » selon Longin<sup>45</sup>, performance du discours selon Boileau<sup>46</sup>, et même culture ajoutera Kant<sup>47</sup>) et un objet investi d'une capacité de transfiguration dans un contexte ou un environnement perceptif particulièrement propice. Tout objet peut donc devenir, possiblement du moins, sublime. Cependant, Hugo a l'originalité de proposer une sublimation particulièrement paradoxale en s'attachant à des objets sans *aura* et en apparence désublimes. En accord avec son refus de la hiérarchie des genres, des registres et des styles, il va sublimer le bas et le vil, l'humble et le laid, l'infime et l'horrible. La sublimation hugolienne se développe ainsi selon deux directions : d'une part, en un sens quantitatif avec l'inversion de la perspective entre le grand et le petit, l'infime et l'infini ; d'autre part, en un sens qualitatif avec la promotion axiologique du négatif (la marge, le mal, le malheur).

### **Sublimation quantitative : le sublime inversé**

---

<sup>42</sup> « Quelques mots à un autre », I, 26, v. 88.

<sup>43</sup> *Ibid.*, v. 89.

<sup>44</sup> « Le sublime ne peut être contenu dans aucune forme sensible », « Le sublime n'est contenu en aucune chose de la nature, mais seulement en notre esprit » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986, §23, p. 85 et §28, p. 102.

<sup>45</sup> Longin, *Traité du Sublime*, *op. cit.*, ch. VII, p. 84.

<sup>46</sup> « Le Sublime est une certaine force de discours, propre à élever et à ravir l'âme, et qui provient ou de la grandeur de la pensée et de la noblesse du sentiment, ou de la magnificence des paroles, ou du tour harmonieux, vif et animé de l'expression ; c'est-à-dire d'une de ces choses regardées séparément, ou ce qui fait le parfait Sublime, de ces trois choses jointes ensemble » (Nicolas Boileau, « Réflexions critiques » dans Longin, *Traité du sublime*, *op. cit.*, XII, p. 155).

<sup>47</sup> « Le jugement sur le sublime de nature a besoin d'une certaine culture (plus que le jugement sur le beau) » (E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, § 29, p. 103).

De nombreux poèmes représentent le petit et le grand en correspondance et montrent par là même combien le petit EST le grand, tout également. Cet infime, Hugo l'appelle parfois « l'infini d'en bas »<sup>48</sup>. Le poème « *Je sais bien qu'il est d'usage...* » (II, 18) dont la structure rhétorique binaire met en évidence une essentielle préférence, montre le choix du sujet lyrique en faveur d'une épopée de l'intime :

Moi je préfère, ô fontaines !  
 Moi, je préfère, ô ruisseaux !  
 Au Dieu des grands capitaines,  
 Le Dieu des petits oiseaux !  
 (vv. 25-28)

De nombreux poèmes sont tout autant des épopées de l'infime et proposent un lyrisme en mode mineur où la nature, idyllique, cherche à « dire sa messe sublime »<sup>49</sup> à travers la multitude de ses petits riens qui forment le Tout et en garantissent la relation spéculaire, réversible et correspondante, comme « Unité » par exemple :

Par-dessus l'horizon aux collines brunies,  
 Le soleil, cette fleur des splendeurs infinies,  
 Se penchait sur la terre à l'heure du couchant ;  
 Une humble marguerite, éclos au bord d'un champ,  
 Sur un mur gris, croulant parmi l'avoine folle,  
 Blanche, épanouissait sa candide auréole ;  
 Et la petite fleur, par-dessus le vieux mur,  
 Regardait fixement, dans l'éternel azur,  
 Le grand astre épanchant sa lumière immortelle.  
 « Et moi, j'ai des rayons aussi ! » lui disait-elle.<sup>50</sup>

C'est une des fonctions du sujet lyrique que d'être à l'écoute de ces correspondances, d'entendre tout simplement ce que dit « La petite bouche des roses / À l'oreille immense des cieux. »<sup>51</sup> La sublimation de l'humble, de l'infime par, devant ou contre l'infini est bien sûr emblématisée par un des poèmes les plus célèbres, à juste titre du reste, du recueil : *Magnitudo parvi* (III, 30) : « cet ignorant, cet indigent » (v. 509), « à la candeur sublime » (v. 726), « ce pâtre devient auguste » (v. 700), « ce pâtre devient sous son haillon de toile, / Un mage » (vv. 729-730). Le poème met en scène ces « deux mondes » (v. 43), « d'en bas » et « d'en haut » (v. 812), de l'infime et de l'infini, de l'intimité (« c'est le cœur d'un homme », v. 253) et de l'immensité pour mieux renverser la perspective du petit et du grand, du petit qui

<sup>48</sup> « Les Mages », VI, 23, v. 490.

<sup>49</sup> « À Granville, en 1836 », I, 14, v. 79.

<sup>50</sup> « Unité », I, 25.

<sup>51</sup> « Les Mages », VI, 23, vv. 279-280.

est le grand : « Une âme est plus grande qu'un monde » (v. 267). La pénétration de l'infinité dans l'intimité comme dans l'infinité produit l'immanence sublime :

L'éternel est écrit dans ce qui dure peu ;  
Toute l'immensité, sombre, bleue, étoilée,  
Traverse l'humble fleur, du penseur contemplée ;  
On voit les champs, mais c'est de Dieu qu'on s'éblouit<sup>52</sup>

Victor Hugo présente ainsi une appréhension paradoxale de l'infini par une perception accrue de l'infime. L'infinité devient ainsi un multiple de l'infinité. L'accumulation du presque rien et du je ne sais quoi produit cette multi-finitude, forme particulière du sublime chez Hugo : l'indéfini, qui est pénétration de l'infini dans le fini<sup>53</sup> et « baiser de l'être illimité » :

Qu'on sente frissonner dans toute la nature,  
Sous la feuille des nids, au seuil blanc des maisons,  
Dans l'obscur tremblement des profonds horizons,  
Un vaste emportement d'aimer, dans l'herbe verte,  
Dans l'antré, dans l'étang, dans la clairière ouverte,  
D'aimer sans fin, d'aimer toujours, d'aimer encor,  
Sous la sérénité des sombres astres d'or !  
Faites tressaillir l'air, le flot, l'aile, la bouche,  
Ô palpitations du grand amour farouche !  
Qu'on sente le baiser de l'être illimité !<sup>54</sup>

Il y a ainsi dans *Les Contemplations*<sup>55</sup> une assomption sublime de l'humble<sup>55</sup> qui peut aussi se lire comme un renouvellement de la poétique esthétique. La redéfinition hugolienne de la poésie – annoncée du reste dès 1822 – comme « tout ce qu'il y a d'intime dans tout »<sup>56</sup>, correspond à cette illimitation du champ du lyrisme qui vient recouvrir le domaine entier de la poésie. Ce n'est donc plus une forme ou même un genre mais bien plutôt une modalité. Et si le lyrisme reste l'expression d'une intimité, il s'ouvre dorénavant à l'introspection de l'infinité. Le sublime est le moyen du lyrisme dans cette quête de la totalité. En ce sens, la sublimation hugolienne, essentiellement verticale et paradigmatique, est une vectorisation de l'infime mais aussi une valorisation du négatif.

### **Sublimation qualitative : le sublime négatif**

---

<sup>52</sup> « *Je lisais...* », III, 8, vv. 48-51.

<sup>53</sup> Voir Victor Hugo, *Les Misérables*, dans *Roman II, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985, p. 963 : « L'indéfini (...) naît de la combinaison humaine et divine de l'infini et du fini ».

<sup>54</sup> « *Mugitusque boum* », V, 17, vv. 22-31.

<sup>55</sup> Pour une autre lecture, « chrétienne », voir Dominique Peyrache-Leborgne, *La poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, Honoré Champion, 1997, Première partie, ch. II : « L'humble et le sublime », et notamment page 95 : « la poétique du sublime et de l'humble, essentiellement théorisée dans *Les Contemplations*, se situe d'emblée chez Hugo dans une perspective explicitement chrétienne ».

<sup>56</sup> Victor Hugo, *Poésie I, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 54.

Dans « Quelques mots à un autre » (I, 26), Hugo se met en scène, en caractérisation indirecte en quelque sorte, comme un héros du *sublime sombre* dont parlait Voltaire à propos de Milton. Ses vers sont pleins de « sinistres éclairs » (v. 28), il provoque l'« horreur » (v. 29) et doit confesser comme un héros de roman gothique : « notre âme est noire » ou revendiquer à l'instar des « pirates » (v. 74) byroniens :

C'est horrible ! oui, brigand, jacobin, malandrin,  
[...]  
J'ai dit aux mots d'en bas : Manchots, boiteux, goîtreux, /  
Redressez-vous ! planez, et mêlez-vous, sans règles,  
Dans la caverne farouche des aigles !  
J'ai déjà confessé ce tas de crimes-là ;  
Oui, je suis Papavoine, Érostrate, Attila  
(vv. 83 et 88-92)

Dans la revendication d'un anti-sublime qui n'est en fait qu'un refus du style sublime comme on l'a vu précédemment, Hugo invente, non sans provocation ni exagération ironique, un sublime à l'envers. Coupable d'un *fiat nox* selon ses détracteurs - « j'ai dit à l'ombre : « Sois ! » / Et l'ombre fut »<sup>57</sup> – il en fait la poétique généralisée d'un sublime négatif du bas et du laid :

J'ai, dans le livre, avec le drame, en prose, en vers,  
Plaidé pour les petits et pour les misérables ;  
Suppliant les heureux et les inexorables,  
J'ai réhabilité le bouffon, l'histriion,  
Tous les damnés humains, Triboulet, Marion,  
Le laquais, le forçat et la prostituée ;  
Et j'ai collé ma bouche à toute âme tuée,  
Comme font les enfants, anges aux cheveux d'or,  
Sur la mouche qui meurt, pour qu'elle vole encor.<sup>58</sup>

De fait, dans *Les Contemplations*, Hugo fait comparaître les formes les plus négligés et réprochés de la création, les appelle à la barre pour répondre à l'éternel *acte d'accusation* qui les condamne et les accable. Dans cet éloge paradoxal de la création, elles forment aussi les voix d'une nature inconnue auxquelles le poète donne la parole :

Le lion, ce grand front de l'antre, l'aigle, l'ours,  
Le taureau, le cheval, le tigre au bond superbe,  
Sont le langage altier et splendide, le verbe ;

---

<sup>57</sup> « Réponse à un acte d'accusation », I, 7, vv. 4-5.

<sup>58</sup> « Écrit en 1846 », V, 3, vv. 300-308.

Et la chauve-souris, le crapaud, le putois,  
Le crabe, le hibou, le porc, sont le patois.<sup>59</sup>

La chouette honnie et crucifiée (III, 13), l'araignée et l'ortie haïes et écrasées (III, 27) et même le crabe maudit (V, 22) sont les sublimes bouches sombres du rachat cosmique : « La vilaine bête et la mauvaise herbe / Murmurent : Amour ! »<sup>60</sup>. Ces formes dé-sublimées de l'existence sont paradoxalement l'occasion d'une sublimation, et donc d'un *plus que sublime encore*<sup>61</sup>. Un fragment d'*Océan* en donne bien la mesure : « Être un supplicié bravant l'éternité / Être un géant cloué sur une énormité / c'est sublime – mais l'abaissement c'est plus sublime encore »<sup>62</sup>, et entre évidemment en résonance avec « Les Malheureux » (V, 26) :

Être un supplicié du gouffre illimité,  
Être un titan cloué sur une énormité,  
Cela plaît. On veut bien des maux qui sont sublimes ;  
Et l'on se dit : Souffrons, mais souffrons sur les cimes !

Eh bien, non ! – Le sublime est en bas. Le grand choix,  
C'est de choisir l'affront. De même que parfois  
La pourpre est déshonneur, souvent la fange est lustre.<sup>63</sup>

À la lumière de cette assomption esthétique de l'abaissement, condition sublime de l'élévation<sup>64</sup>, qui rapproche la théologie hugolienne de celle de Pascal (« L'homme n'est rien. Ô loi misérable ! ombre ! abîme ! – / Ô songeur ! cette loi misérable est sublime »<sup>65</sup>), d'autres poèmes prennent tout leur sens, comme « Melancholia » (III, 2) bien évidemment et sa galerie de portraits de déchus, ou « Le Maître d'études » (III, 16), « le plus pauvre » donc « le plus grand »<sup>66</sup> :

---

<sup>59</sup> « La Chouette », III, 13, vv. 12-16.

<sup>60</sup> « J'aime l'araignée... », III, 27, vv. 27-28.

<sup>61</sup> Cf. Friedrich von Schiller, « Fragment sur le sublime » (1793), dans *Du Sublime*, trad. A. Régner, Arles, Sulliver, 1997, p. 59 : « On peut se montrer grand dans le bonheur ; on ne peut se montrer sublime que dans le malheur ».

<sup>62</sup> *Océan*, p. 110.

<sup>63</sup> « Les Malheureux », V, 26, vv. 215-221. Voir aussi v. 232 : « La laideur de l'épreuve en devient la beauté. », v. 234 : « L'abjection du sort fait la gloire de l'homme » et vv. 236-239 : « Ce que l'homme ici-bas peut avoir de plus pur, / De plus beau, de plus noble en ce monde où l'on pleure, / C'est chute, abaissement, misère extérieure, / Acceptés pour garder la grandeur du dedans. »

<sup>64</sup> Là encore, la sollicitation d'une poétique du christianisme – d'une poétique christique – est sans doute évidente : Franck Paul Bowman parle à juste titre de « transcendance religieuse du laid » (*Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973, p. 265 et sq.).

<sup>65</sup> « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, v. 480.

<sup>66</sup> « Puisque de deux sommets, enfants, il vous domine, / Puisqu'il est le plus pauvre et qu'il est le plus grand. » (« Le Maître d'études », III, 16, vv. 24-25).

Oh ! que votre pensée aime, console, encense  
 Ce sublime forçat du baigneur d'innocence !  
 Pesez ce qu'il prodigue avec ce qu'il reçoit.  
 Oh ! qu'il se transfigure à vos yeux, et qu'il soit  
 Celui qui vous grandit, celui qui vous élève,<sup>67</sup>

Cette sublimation du négatif est donc transfiguration lyrique. Le sublime confère ainsi au poète des pouvoirs accrus et des territoires jusque-là inconnus. Le pathétique n'est dès lors plus une fin en soi mais un des moyens du sublime<sup>68</sup>. « Le Mendiant » (V, 9), par son mouvement même, montre cette transfiguration du laid et le dépassement du pathétique (qui seul induit un affect éthique<sup>69</sup>) par le poétique, producteur de plaisir esthétique :

Son manteau, tout mangé des vers, et jadis bleu,  
 Étalaï largement sur la chaude fournaise,  
 Piqué de mille trous par la lueur de braise,  
 Couvrait l'âtre, et semblait un ciel noir étoilé.  
 Et, pendant qu'il séchait ce haillon désolé  
 D'où ruisselait la pluie et l'eau des fondrières,  
 Je songeais que cet homme était plein de prières,  
 Et je regardais, sourd à ce que nous disions,  
 Sa bure où je voyais des constellations.<sup>70</sup>

Plus encore, « Intérieur » (III, 18) montre combien la transfiguration du laid n'en est pas pour autant sa négation ou son occultation, ce qui finalement tendrait à retrouver les voies conventionnelles d'un lyrisme traditionnel. C'est précisément parce qu'il y a laideur, abaissement, accablement, déréliction fondamentale qu'il peut y avoir sublimation et création d'une beauté sublime (une beauté *par* mais aussi *par-delà* le laid). Comme dans « Le Mendiant », où le « et » précédait le distique final – signe de relance et de disjonction poétiques – et ouvrait la représentation lyrique à un *frisson nouveau* ; dans « Intérieur », c'est le dernier quatrain tout entier sous forme de clausule qui ouvre et transfigure la perspective :

Un beau soleil couchant, empourprant le taudis,  
 Embrasait la fenêtre et le plafond, tandis  
 Que ce couple hideux, que rend deux fois infâme  
 La misère du cœur et la laideur de l'âme,  
 Étalaï son ulcère et ses difformités  
 Sans honte, et sans pudeur montrait ses nudités.  
 Et leur vitre, où pendait un vieux haillon de toile,  
 Étalaï, grâce au soleil, une éclatante étoile  
 Qui, dans ce même instant, vive et pure lueur,  
 Éblouissait au loin quelque passant rêveur !<sup>71</sup>

<sup>67</sup> « Le Maître d'études », III, 16, vv. 104-107.

<sup>68</sup> Longin ne disait pas autre chose quand il distinguait le pathétique parmi les cinq sources du sublime (*Traité du sublime*, *op. cit.*, ch. VI, p. 82-83).

<sup>69</sup> À comparer par exemple avec un poème au thème similaire « Pour les pauvres » (*Les Feuilles d'automne*, XXXII, dans *Poésie I*, *op. cit.*, p. 641-643) pour mesurer cet écart et ce dépassement.

<sup>70</sup> « Le Mendiant » (V, 9, vv. 18-26).

<sup>71</sup> « Intérieur », III, 18, vv. 17-26.

Même la figure traditionnelle du poète, le visage en oraison vers les cieux, s'en trouve transformée. Sans cesser de hanter les cimes<sup>72</sup>, le poète est aussi devenu l'homme catabatique, « l'être incliné »<sup>73</sup>, « le passant qui regarde en bas »<sup>74</sup>, celui qui descend la *pente de la rêverie*, ou plonge au fond du « gouffre »<sup>75</sup> car, inéluctablement « L'homme en songeant descend au gouffre universel »<sup>76</sup>.

Avec ce processus de sublimation, qui est un processus de création, Hugo retrouve l'essence même du concept et le redéfinit bien comme *disposition sublime d'évaluation*<sup>77</sup> : il peut ainsi prétendre à une poétique totalisante et affirmatrice<sup>78</sup>. Sublimer c'est donc découvrir de nouveaux genres de beauté, c'est élargir le domaine du beau, c'est justifier la vie. Ainsi soit-il : *fiat* !

### Conclusion : vers un sublime affirmatif

La leçon hugolienne porte donc sur l'acceptation de la totalité : sa contestation du style sublime visait à s'opposer à toute exclusion. La sublimation du négatif vise à l'intégration de l'hétérogène. Cette puissance de sublimation par l'affirmation, Hugo la nomme « amour » :

Aimez-vous ! aimez-vous ! car c'est la chaleur sainte,  
C'est le feu du vrai jour.  
Le sombre univers, froid, glacé, pesant, réclame  
La sublimation de l'être par la flamme,  
De l'homme par l'amour !<sup>79</sup>

Car « aimer [...] c'est comprendre »<sup>80</sup> tout autant que « Comprendre c'est aimer »<sup>81</sup>. L'amour (re)met en contact l'individu avec les forces vives de la création, qui est expression du désir et du vouloir-vivre. En ce sens, contempler c'est aimer (« La contemplation m'emplit le cœur d'amour »<sup>82</sup>) et aimer c'est contempler : « il aime ; il est l'âme voyante »<sup>83</sup>. On comprend dès

---

<sup>72</sup> Cf. « Ibo » (VI, 2).

<sup>73</sup> « Pleurs dans la nuit », VI, 6, v. 1.

<sup>74</sup> « Les malheureux », V, 26, v. 57.

<sup>75</sup> « À vous qui êtes là », V, 6, v. 66.

<sup>76</sup> « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, v. 1.

<sup>77</sup> Kant parle exactement de « la disposition de l'âme comme *sublime* dans l'évaluation de l'objet » (*Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, §26, p. 95).

<sup>78</sup> Cf. Dominique Peyrache-Leborgne, « Victor Hugo et le sublime : entre tragique et utopie », *Romantisme*, 1993, n°82, p. 18 : « il l'inscrit finalement comme but et effet de l'œuvre d'art, dans une poétique moderne, propre, celle de la totalité, alliance à la fois désacralisante et féconde du haut et du bas, du noble et du vulgaire, du comique et du pathétique ».

<sup>79</sup> « Ce que dit la bouche d'ombre », VI, 26, vv. 710-714.

<sup>80</sup> « Un soir que je regardais le ciel », II, 28, v. 35.

<sup>81</sup> « *Je lisais...* », III, 8, v. 31.

<sup>82</sup> « Aux arbres », III, 24, v. 8.

lors en quoi la pédagogie de la terreur des maîtres en classe de rhétorique manquait son objet : « Savoir étant sublime, apprendre sera doux » ; donc « C'est en les pénétrant d'explication tendre, / En les faisant aimer qu'on les fera comprendre »<sup>84</sup>. Relevé par le sublime, l'écolier laissera alors place à l'élève :

Alors, le jeune esprit et le jeune regard  
Se lèveront avec une clarté sereine  
Vers la science auguste, aimable et souveraine ;  
Alors, plus de grimoire obscur, fade, étouffant ;  
Le maître, doux apôtre incliné sur l'enfant,  
Fera, lui versant Dieu, l'azur et l'harmonie,  
Boire la petite âme à la coupe infinie.<sup>85</sup>

D'une certaine manière, non chronologique mais plutôt mythique, le parcours des *Contemplations* nous aura conduit d'un « FIAT LUX » (ou son envers d'un *fiat nox*) rhétorique et poétique qui scelle les pouvoirs du poète et de la poésie (puissance et totalité) à un simple *fiat* métaphysique puissamment affirmatif. Hugo le dit précisément à la fin d'un poème que l'on considère pourtant comme l'un des plus sombres du recueil :

Soyons l'immense Oui.  
Que notre cécité ne soit pas un obstacle ;  
À la création donnons ce grand spectacle  
D'un aveugle ébloui.<sup>86</sup>

Il s'agit dès lors moins d'une élévation que d'une révélation, mais une révélation sans objet, intransitive en somme, fidèle à la « présentation négative » du sublime : l'imagination ne peut présenter à l'intellect (l'entendement) un objet qui corresponde à un concept qui la met en déroute. Ainsi, le sublime présente mais ne représente pas : « bien que l'imagination ne trouve rien au-delà du sensible, à quoi elle puisse se rattacher, elle se sent toutefois illimitée en raison de la disparition de ses bornes ; et cette abstraction est ainsi une présentation de l'infini, qui, précisément pour cette raison, ne peut jamais être qu'une simple présentation négative, qui cependant élargit l'âme »<sup>87</sup>. Le sublime ne révèle rien si ce n'est qu'il y a

---

<sup>83</sup> « Magnitudo parvi », III, 30, v. 610.

<sup>84</sup> « À propos d'Horace », I, 13, v. 180 et vv. 185-186.

<sup>85</sup> « À propos d'Horace », I, 13, vv. 204-210.

<sup>86</sup> « Pleurs dans la nuit », VI, 6, vv. 651-654.

<sup>87</sup> Kant, *Critique de la faculté de juger*, op. cit., §29, p. 110. Hegel ne dit pas autre chose : « Le sublime, en général, est la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter. L'infini, par cela même qu'il est dégagé de la variété des phénomènes sensibles et révélé à la conscience comme signification invisible, sans forme, reste inexprimable dans son infinité, et dépasse toute représentation dans le fini » (*Esthétique*, trad. Charles Bénard revue et corrigée par Benoît Timmermans et Paolo

infiniment de l'apparence qui se *présente* comme apparition. Il chante le mystère du *il y a* mais en le faisant apparaître le temps du poème. La poésie hugolienne est ainsi affirmative, elle affirme et confirme la structure de l'apparence en l'intensifiant, en la démultipliant : en elle, la vie veut l'apparence. Ce monde veut être affirmé et donc sublimé par le poème – création continuée, création redoublée. Dans le poème, « ce monde sublime veut rester sublime »<sup>88</sup>.

---

Zaccaria, Paris, UGE, Le Livre de poche, 1997, tome I, IIème partie, ch. II : « La symbolique du sublime », p. 470).

<sup>88</sup> « Procès-verbaux des séances des tables parlantes à Jersey » dans Victor Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique sous la direction de Jean Massin, Paris, Club Français du Livre, 1968, Tome IX, volume 2, p. 1446.

### Quelle lecture politique des *Contemplations* ?

Une lecture des *Contemplations* qui ferait d'elles un recueil de poésie pure est peut-être légitime, elle paraît en tout cas légitimée par Hugo le premier qui déclare à son éditeur, Hetzel, le 15 août 1852 : « *Les Contemplations* [...] se composeront de deux volumes : *autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef<sup>1</sup> ». Lorsque cette lettre est écrite, Hugo vient de quitter une phase de prose avec *Napoléon-le-Petit* et *Histoire d'un crime* et envisage de passer à la poésie, et un an et demi plus tard ce sera *Châtiments* (novembre 1853). On peut tirer argument de cette lettre de 1852 pour dissocier poésie satirique et politique, d'une part, et « poésie pure », d'autre part ; *Châtiments*, d'un côté, *Les Contemplations* de l'autre. Ce que Hugo répétera deux ans plus tard : « *Les Contemplations* après *Les Châtiments*. Après l'effet rouge, l'effet bleu. J'espère bien que tous ces feux de Bengale aboutiront à la grande éruption. *Fata sint*<sup>2</sup>. » En fait, ces citations, et d'autres semblables, se retournent comme un gant et arrivent à prouver exactement le contraire de ce qu'on prétend leur faire dire. La seconde, celle de la lettre de février 1854, dit que *Les Contemplations* et les *Châtiments* concourent ensemble à l'éruption contre le second Empire ; quant à la première, qu'il suffise de remarquer, pour l'instant, que la division entre « autrefois » et « aujourd'hui » sera transposée dans *Les Contemplations*, avec un effet qui n'est, supposons-nous, pas seulement structurel. Contemporaine de la lettre à Meurice, cette autre à Hetzel empêche de lire *Les Contemplations* sous le seul angle de la ci-devant « poésie pure » :

*Les Contemplations* sont poésie pure ; tous mes précédents recueils, *Feuilles d'automne*, *Ch. du crépuscule*, *Voix intérieures*, *les Rayons et les ombres*, tout en étant aussi de la poésie pure, sont un reflet de mon esprit et ont par conséquent, tous, une certaine couleur socialiste.

Ouvrez l'école aux fils, aux pères l'atelier<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Victor Hugo-Pierre-Jules Hetzel, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Sh. Gaudon, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1979, t. I, p. 146.

<sup>2</sup>Hugo, lettre à Paul Meurice du 21 février 1854, Massin [= Hugo, *Œuvres complètes*, édition chronologique publiée sous la direction de Jean Massin, Paris, Club français du livre, 1969-1972, 18 vol.], t. IX, p. 1073.

<sup>3</sup>Les trois vers cités sont tirés des *Chants du Crépuscule*, le premier du poème « Conseil », les deux suivants de « Sur un bal à l'Hôtel de ville ».

---

Élargir l'escalier qui d'en bas monte en haut,  
Agrandir – l'atelier, renverser l'échafaud.  
& - & - &

*Les Contemplations* ne peuvent pas avoir moins cette couleur que les autres. Ce n'est pas où je suis qu'on recule. Je vous en avertis. Du reste le recueil aura la plus grande sérénité, et sera hors de toute lutte. Je crois qu'on le laissera publier, parce qu'il serait trop archi-stupide de déclarer qu'on a peur de quelques vers bleus comme l'azur et comme la mer<sup>4</sup>.

Si *Les Contemplations* sont bien de la « poésie pure », Hugo précise très clairement ce qu'il entend par là, en les mettant en perspective avec les recueils poétiques d'avant l'exil qui, eux aussi poésie pure, ont « une certaine couleur socialiste », au sens que l'adjectif de socialiste a dans le premier XIX<sup>e</sup> siècle, celui de ce qui est relatif à la société. Socialistes donc, *Les Contemplations*. Dans ce sens, des pièces comme « Melancholia » ou « Choses vues un jour de printemps ». Le propre de ces poèmes est leur transitivité prédicatrice, qui fait que l'énoncé déborde complètement la poésie et fait d'elle un pur et simple discours. Ils témoignent d'une préoccupation sociale qui a été celle de Hugo bien avant qu'il entreprenne son roman de la misère et dont la trace peut se repérer dès *Le Dernier Jour d'un condamné*.

Il n'est pas certain du tout que ce soit cette veine sociale, socialiste, assez peu présente dans *Les Contemplations*, qui donne à ce recueil son éventuelle coloration politique, cet aspect socialiste interdit seulement aux yeux de Hugo une mauvaise compréhension de l'expression de « poésie pure », et de toute façon, l'adjectif de « socialiste » n'a alors aucune connotation politique<sup>5</sup>. Plus intéressante l'affirmation de Hugo selon laquelle « il y a dans cette affaire des *Contemplations* un côté politique<sup>6</sup> ». Ce propos se trouve dans une lettre à Hetzel, son éditeur, le 15 mai 1856, soit trois semaines après la publication du recueil (23 avril) et relève du *marketing*, oserons-nous dire ; Hugo ajoute en effet immédiatement à la suite : « il ne faut pas laisser, par notre faute, se rendormir ceux que nous avons réveillés ». Le contexte de cette lettre montre que Hugo ne se soucie ici que du lancement de son ouvrage et des moyens d'entretenir la demande du public, en procédant à de rapides réimpressions. Le côté politique en question, c'est que paraisse, sans être soumis à la censure<sup>7</sup>, un recueil du plus célèbre opposant au second Empire ; le seul nom de Victor Hugo suffit à faire

---

<sup>4</sup>Victor Hugo-Pierre-Jules Hetzel, *Correspondance*, éd. cit., 2004, t. II, p. 88.

<sup>5</sup>Rappelons que l'extrémisme de l'engagement politique, jusqu'en 1848, n'est pas d'être socialiste – Hugo se définira comme socialiste dès 1828 –, c'est d'être républicain.

<sup>6</sup>Victor Hugo-Pierre-Jules Hetzel, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Sh. Gaudon, Paris, Klincksieck, « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 2004, t. II, p. 332.

<sup>7</sup>Les *Châtiments* avaient paru clandestinement hors de France, et qui sur le territoire français était trouvé en possession du recueil était passible d'emprisonnement.

événement<sup>8</sup>, et il est donc de l'intérêt de l'éditeur de tirer parti de cette opportunité. La politique des *Contemplations*, n'est-ce donc que ça : un peu de prêchi-prêcha socialiste et de la publicité oppositionnelle ? Peut-être, mais c'est un peu court et cela fait injure à l'intelligence de Hugo et de son recueil. Nous voudrions bien plutôt montrer que, si *Les Contemplations* n'empruntent aucunement la voie satirique et polémique de *Châtiments*, elles n'en sont pas moins un texte très profondément politique.

Pour commencer, laissons de côté ce qui est le plus visiblement politique, comme la mention « Jersey » ou la présence des mots « exil » ou « proscrit », assez peu employés au demeurant. Cela ne définit pas la politique des *Contemplations*, ce n'est guère que de l'ordre de l'allusion et n'a valeur que de constat, celui d'un état de fait. À tout prendre, ce ne sont que des signes. Certains sont moins décelables que d'autres. Par exemple, le participe « restée » dans « À celle qui est restée en France » renvoie discrètement à l'exil de Hugo, qui, lui, à la différence de sa fille, n'est pas en France et n'a pas pu y *rester* du fait de la proscription. On se gardera en la circonstance de minimiser dans cet important poème-dédicace la portée d'un tel signe, qui suffit à faire des *Contemplations* un tout autre recueil que *Les Feuilles d'automne* et donne tout son poids à cette poésie qu'on qualifie de lyrique. Reste que ces signes disséminés çà et là ne sauraient constituer en soi une quelconque politique.

Pas davantage n'est opérante une étude de la politique dans *Les Contemplations*, c'est-à-dire une étude qui localiserait la politique dans le recueil, car cela revient finalement à confondre politique et idéologie, en ramenant celle-là à des énoncés qu'il s'agit de relever et de répertorier. Il y a de tels énoncés, bien sûr, dans le recueil, il suffit de penser à « Réponse à un acte d'accusation » et « Écrit en 1846 », qui sont très idéologiquement chargés. Le discours qui y est tenu est d'une grande lisibilité, c'est une célébration de la Révolution française dans le domaine de la poésie et de la politique. Pareillement, des poèmes comme « À propos d'Horace » ou « Quelques mots à un autre » dénoncent l'obscurantisme, au nom d'une conception progressiste des choses, et l'important en la circonstance est le propos idéologique lui-même, car de politique il n'y en a pas, ou seulement au degré zéro, quand elle se confond avec l'idéologie. Ce n'est pas une politique de ce genre, si c'en est une, que nous avons en vue ; mais une politique qui s'interroge elle-même sur ce qui a pu déterminer l'état des choses tel qu'il est aujourd'hui. Autrement dit, cette étude de la politique doit envisager les raisons de la mutation qui est intervenue en plein milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et dont a résulté l'actuel régime du second Empire, elle s'inscrit dans un processus historique.

---

<sup>8</sup>« Aujourd'hui, la situation est telle que dire mon nom, c'est protester ; dire mon nom, c'est nier le despotisme ; dire mon nom, c'est affirmer la liberté ! » (lettre à Jules Janin du 16 août 1856, Massin, t. X, p. 1263).

En cela l'histoire est à l'œuvre dans *Les Contemplations*, comme elle l'avait été, d'une tout autre manière, dans *Châtiments*.

S'attacher à la présence de l'histoire dans *Les Contemplations* consistera principalement à voir comment s'opère sa textualisation. Pour cela nous partirons de l'organisation chronologique du recueil, étant donné que c'est sous cette seule forme chronologique que la temporalité est mise en œuvre. Mais l'objection qui se présente aussitôt est que cette chronologie ne peut s'appliquer qu'à la vie privée de Hugo et qu'aucune date historique comme le 2 décembre 1851 ou le 24 février 1848 n'est consignée. Cette objection conduit, pour y répondre, à formuler l'hypothèse que la chronologie des *Contemplations* est en réalité double et que le privé renvoie indirectement, sur le mode symbolique, au public, et que la vie personnelle de Hugo telle qu'il la met en scène dans le recueil est à l'image de l'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle entre 1830 et 1856. Dans cette optique la césure du 4 septembre 1843 est redoublée par la césure du 2 décembre 1851. Avouons-le aussitôt, cette lecture des *Contemplations* qui consiste à rabattre la république sur Léopoldine, la catastrophe historique sur le deuil intime n'est pas sans danger, et même, ainsi grossièrement formulée, ne nous semble pas pertinente, au moins sociocritiquement ; son lukacsisme attardé suffit d'ailleurs à la disqualifier en réactivant la défunte, et détestable, théorie du reflet. Les choses sont un peu plus complexes. Et c'est même leur complexité qui fait sens. Une approche génétique des *Contemplations*, particulièrement de leur élaboration comme livre montrera que le parallèle entre privé et public, vie personnelle et histoire est infiniment plus subtil.

\*

Ayant abandonné très vite, dès 1852, le projet d'un recueil en deux volumes (« poésie pure »/« flagellation [...] du drôle en chef »), Hugo semble cependant avoir gardé, après l'achèvement de *Châtiments*, l'idée d'un recueil qui correspondrait à l'« Autrefois » qu'il projetait un an et demi auparavant. Ce plan<sup>9</sup>, ou cette ébauche de plan, se présente ainsi :

Autrefois	
1830-1843	
I	II
Vivre	Aimer

---

<sup>9</sup>Voir R. Journet et G. Robert, *Autour des « Contemplations »*, Besançon, Annales littéraires de l'Université de Besançon, 1955, p. 42. Ce plan est daté par Journet et Robert de la fin de 1853.– Les plans dont on dispose pour *Les Contemplations* sont reproduits dans cet ouvrage p. 24-51. P. Albouy dans son édition, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1967, a repris partiellement les transcriptions de Journet et de Robert, p. 1357-1367.

Il faut comprendre que de l’Aujourd’hui il n’est pas question, et cela se comprend puisqu’il vient d’être écrit avec *Châtiments*. Pour le coup ce serait de la « poésie pure », à la façon des recueils d’avant l’exil, mais sans la couleur socialiste qu’ils avaient<sup>10</sup>. Quelques mois plus tard, alors qu’il est dans une période de grande activité et que vers et poèmes s’accumulent, il revient à son projet de titre et d’organisation de 1852, en reprenant la division initiale<sup>11</sup> :

Les Contemplations

---

livre premier – les joies

T. I<sup>er</sup> – Autrefois – 1833-1842

livre II – les rêves (?)

livre III – au bord de la tombe

T. II Aujourd’hui 1843-1854

livre IV – au bord de la mer

---

ou

- le tombeau
- l’exil

L’organisation est tout ensemble élaborée et tâtonnante, l’équilibre entre les différents livres et les parties est boiteuse, notamment le livre du deuil, ce que Hugo depuis 1845 appelle les *Pauca meæ*, hésite entre le livre III (« au bord de la tombe ») et le livre IV, dont Hugo paraît envisager qu’il comprenne « le deuil » et « l’exil ». Sans entrer dans le détail des plans ultérieurs, où on voit Hugo tenter de nouvelles appellations pour les différents livres composant le futur recueil, il apparaît que la structuration en quatre livres distribués en deux tomes est fixée à la fin de 1854. Dans une lettre de décembre à Jules Janin, il décrit son livre en ces termes : « – ma jeunesse morte, – mon cœur mort, – ma fille morte, – ma patrie morte<sup>12</sup> ». Avant d’être « le livre d’un mort », *Les Contemplations* sont donc le livre de la mort, mais c’est quand même, pour une part, assez artificiel. Qu’est-ce, par exemple que « mon cœur mort » ? Cela ne fait-il pas double emploi avec « ma fille morte » ? Mais le plus

---

<sup>10</sup>Du fait que ce plan figure au dos de l’appel « Au Peuple » du 31 octobre 1852, rien à tirer, ni sur la datation du plan, ni sur son contenu. Il apparaît que Hugo s’est servi de cet appel « Au Peuple » comme de papier de travail ; il devait avoir une liasse de ce texte sur son bureau et s’en servir comme brouillon. Au verso d’une autre feuille de cet appel figurent différents titres envisagés pour « Pleurs dans la nuit » (voir *Autour des « Contemplations »*, p. 79-80).

<sup>11</sup>R. Journet et G. Robert, *Autour des « Contemplations »*, p. 43.

<sup>12</sup>Hugo, lettre à Jules Janin du 26 décembre 1854, Massin, t. IX, p. 1085.

intéressant, dans notre perspective, c'est la présence du motif politique (« ma patrie morte ») juxtaposé au deuil intime. Quelques mois plus tard, lorsque sera passée la terrible année 1854 et qu'un très grand nombre des poèmes destinés au recueil seront écrits, Hugo y reviendra et creusera cette association, en envisageant, au printemps de 1855, une organisation en cinq livres. Son idée lui plaît et il l'expérimente en trois plans<sup>13</sup>. Le premier :

Liv. I	Amour
L. II	Les nuées de la vie
L. III	Amour les rayons du cœur murmures
L. IV	Larmes
Li V	Nuit

Les livres I, II et III clairement ne sont pas très définis. De là un deuxième plan un peu plus précis dans son esprit : « Espérances – Nuées du passé – Amour – *Pauca meæ* – Espérance ». C'est encore assez nébuleux, et on est perplexe devant la variation « Espérances »/« Espérance », comme on peut se demander ce que représente « Amour » ainsi placé. La troisième tentative est, au regard des deux regroupements précédents, moins confuse :

livre I	Les Nuées roses
liv. II	Amour
liv. III	les luttes et les rêves
liv IV	<i>Pauca meæ</i>
	Le
liv. V	Au bord de l'infini

Ce qui est remarquable dans ce plan, c'est le passage des *Pauca meæ* au livre apocalyptique, encore qu'il fût présent dans le deuxième plan avec la juxtaposition de « Larmes » et de « Nuit » ; la « patrie morte » mentionnée dans la lettre à Janin de décembre 1854 a disparu. Qu'à cela ne tienne, le printemps de 1855 est fertile en rebondissements, le plus important d'entre eux étant l'entreprise du grand poème impossible, *Dieu*, dont Hugo écrit alors ce qui, dans l'état d'inachèvement final de 1856, correspond à sa seconde partie et qui s'intitule en 1855 tantôt *Ascension dans les ténèbres* tantôt *Solitudines coeli*. Hugo est tellement exalté par ce nouveau chantier qu'il envisage de faire de ce poème la

---

<sup>13</sup>R. Journet et G. Robert, *Autour des « Contemplations »*, p. 46.

conclusion des *Contemplations*<sup>14</sup>. Cet extraordinaire élargissement impliquait une modification du plan. Dans un premier temps Hugo s'en tient toujours à une division en cinq livres<sup>15</sup> : « 1. Nuées du passé. 2. Amour. 3. *Pauca meæ*. 4. *Solitudines terræ* (ou : Deuil et jour, Deuil et aube). 5. *Solitudines cœli*. ». Mais, assez peu de temps après, il imagine un plan en six livres : « 1. Nuées du passé. 2. Amour. 3. Choses de la terre. 4. *Pauca meæ*. 5. Exil. 6. *Solitudines cœli*. Épilogue : l'absent à l'absente ». Ces deux projets de structuration appellent plusieurs commentaires. Pour ce qui est du plan en cinq parties, il est manifeste que Hugo en bon rhéteur a ménagé une fausse fenêtre entre « *Solitudines cœli* » et « *Solitudines terræ* », ce qui a eu l'effet malheureux de brouiller la délimitation entre ces *Solitudines terræ* et les *Pauca meæ*, puisque leur objet est à peu près le même et que Hugo sent le besoin de préciser ce qui devrait entrer dans les *Solitudines terræ* (« Deuil et jour, Deuil et aube »), sans qu'on voie ce qui les distingue pour leur contenu du livre du deuil que sont depuis toujours les *Pauca meæ*. Cela explique la réfection de ce plan en cinq livres en un plan en six livres. C'est le même plan, sauf que Hugo a fait éclater en deux les *Solitudines terræ* et qu'il en a tiré deux livres, un qu'il a intitulé « Choses de la terre », ce qui est une traduction très libre de l'expression latine *Solitudines terræ*<sup>16</sup>, l'autre auquel il donne le titre d'« Exil ». L'opération est simple et efficace, et d'une très grande finesse : elle distribue de part et d'autre du livre des *Pauca meæ* les deux nouveaux livres et les fait graviter au tour d'elles, souvenir du plan précédent où les *Pauca meæ* occupaient une position centrale, en étant le troisième livre d'un ensemble qui en comprenait cinq. Pour notre propos, c'est d'une importance considérable, puisque se trouvent associés le livre du deuil intime et les deux livres politiques, III et V, et tout particulièrement le V dont le titre est beaucoup plus explicite que le III et qui renvoie au temps présent du second Empire. Cette idée avait traversé l'esprit de Hugo en 1854, quand il pensait à une organisation où se faisaient écho un « au bord de la tombe » et un « au bord de la mer », la matière de ces deux livres étant « le tombeau » et « l'exil », à moins que ce ne soit des titres alternatifs à « au bord de la tombe » et « au bord de la mer ». Disons un mot pour finir sur les « *Solitudines cœli* », dans ce plan en six livres. Elles doivent encore constituer le dernier livre des *Contemplations* et elles seront finalement éliminées et remplacées par « Au

---

<sup>14</sup>Journet et Robert se demandaient en 1955 dans *Autour des « Contemplations »*, p. 47 : « Peut-on être tenté de croire [...] qu'une partie de *Dieu* fut, pendant un temps peut-être très bref, considérée par Hugo comme devant faire partie des *Contemplations* ? » (Question reprise à peu près à l'identique par Albouy dans son édition des *Contemplations*, p. 1365.) À cette question Jean Gaudon a répondu quatorze ans plus tard dans son *Temps de la contemplation*, Paris, Flammarion, 1969, p. 263, en s'appuyant sur l'édition par Journet et Robert de *Dieu (L'Océan d'en haut)*, Paris, Nizet, 1960, p. 180-181, par l'affirmative.

<sup>15</sup>Nous reprenons la transcription simplifiée d'Albouy (p. 1365), plus immédiatement compréhensible que celle de Journet et Robert (p. 47).

<sup>16</sup>Le sens de *solitudines* est déserts.

bord de l'infini », préalablement envisagé et mentionné sous ce titre, mais, pour l'heure ce qui est à noter, c'est que leur présence est indirectement responsable de la réorganisation du recueil, avec l'introduction des « *Solitudines terræ* » (plan en cinq livres), puis, après leur division, l'introduction des deux livres politiques ou assimilés (plan en six livres). Cela interdit de disjoindre le métaphysique du social et du politique. C'est une vision complète du monde, ciel et terre, que Hugo entend donner.

\*

La description sommaire que nous venons de faire de la genèse de l'organisation des *Contemplations* devrait nous permettre maintenant de reprendre à nouveaux frais la question de la politique du recueil, sans tomber dans des raccourcis ou des simplifications. L'orientation désormais de notre étude sera sociocritique et se proposera de montrer quelle a été, à partir de la mise en place de la structure du recueil, la place que Hugo a ménagée à l'histoire dans la représentation de la politique. Nous en resterons à la gestion de la chronologie, réelle ou fictionnelle, des poèmes, en cherchant à voir si cette chronologie qui est censée renvoyer à la vie personnelle de Hugo ne prend pas, du fait de l'agencement des dates des poèmes entre elles une signification historique, et, du même coup, politique. Écartons ici, avant de commencer cette mise en perspective de la chronologie et de l'histoire, une objection possible, à savoir que Hugo n'a peut-être pas procédé à l'ordonnement de son recueil de manière aussi mécanique, en élaborant d'abord la structure d'ensemble, puis en y faisant entrer les poèmes qu'il répartirait dans les différents livres. Objection légitime : « Hugo n'est pas à notre mesure, mais à la sienne<sup>17</sup> », et il est présomptueux et ridicule de prétendre le soumettre à une espèce de travail anatomo-pathologique. Il n'empêche, malgré tout, qu'il y a chez lui dans l'agencement final de ses recueils une part de bricolage, de mécano. Pour *Les Contemplations*, il procède en dressant des plans de chaque livre et des listes de poèmes qui entrent dans chacun des livres<sup>18</sup> ; il modifie les dates de certains poèmes (un grand nombre d'entre eux en fait). Cette nouvelle datation n'intervient vraisemblablement que lors de la mise en place finale du recueil, afin de créer un effet de sens, ce qui ne peut pas se faire avant que la structure du recueil soit fixée, car alors les poèmes ne sont plus appréhendés isolément, mais rapportés à l'ensemble comme les éléments d'un tout. La seule chose qui soit acquise depuis longtemps pour lui, c'est l'année de 1843 comme pivot de l'ensemble.

---

<sup>17</sup>J.-B. Barrère, *Hugo*, Hatier, 1970 [1<sup>re</sup> éd., Boivin, 1952], p. 152.

<sup>18</sup>Voir R. Journet et G. Robert, *Autour des « Contemplations »*, p. 47-50.

Commençons donc par examiner la partition entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » en fonction de cette année médiane.

Les « Mémoires d'une âme » que sont *Les Contemplations* couvrent une période de vingt-cinq années, mais c'est plus précisément de vingt-sept années qu'il s'agit, de 1830 à 1856<sup>19</sup>. De ce fait 1843 constitue arithmétiquement l'année climatérique autour de laquelle s'organise tout ce « *grande mortalis ævi spatium* », et très exactement c'est la date du 4 septembre 1843, suivie d'une ligne de points de suspension, et qui occupe à elle seule une page entière dans le recueil, qui constitue le centre du recueil, ce que Hugo appelle l'« abîme » à la dernière ligne de la préface. L'équilibre entre l'autrefois et l'aujourd'hui est de la sorte tragiquement parfait : 1830-1842 (treize ans)/1843/1844-1856 (treize ans), cette fonction pivotale de l'année 1843 se traduisant par le fait que 1843 figure à la fois comme *terminus ad quem* d'*Autrefois* (1830-**1843**) et comme *terminus a quo* d'*Aujourd'hui* (**1843**-1856). Seule petite difficulté la date fatidique du 4 septembre 1843 se trouve à l'intérieur d'« Aujourd'hui », entre le deuxième poème des *Pauca meæ* (« 15 février 1843 ») et le troisième (« Trois ans après »). Il n'était évidemment pas possible de faire autrement, car on n'imagine pas que Hugo ait pu mettre la page isolée du 4 septembre 1843 entre les deux parties *Autrefois* et *Aujourd'hui*, ce qui de toute façon aurait ou bien désorganisé la chronologie ou bien conduit à l'élimination des deux premiers poèmes des *Pauca meæ*. La conséquence est que cette date, outre la singularité que présente sa composition (la page où elle figure est absente de la table des matières<sup>20</sup>), a un statut textuellement et temporellement flottant dans *Les Contemplations*. Dans l'organisation des *Contemplations* l'année 1843 se caractérise dès lors par une certaine mobilité qui rend par conséquent la partition entre « Autrefois » et « Aujourd'hui » moins raide qu'elle peut sembler. Un examen de la matière temporelle, exactement calendaire qui entre dans la composition des deux massifs va le confirmer. Sans être erratique, elle n'est pas assignée de façon fixe à l'ordre du temps chronologique auquel Hugo soumet le récit de sa propre vie. Elle appartient à l'autrefois aussi bien qu'à l'aujourd'hui, allant de l'un à l'autre, et projetant sa lumière de mort sur toute la vie de Hugo, comme le montre la récurrence des anniversaires qui récusent la coupure de l'exil. Remarquables à cet égard quatre poèmes (IV, 4 ; IV, 17 ; V, 1 ; VI, 24) auxquels Hugo a donné la même date du 4 septembre.

---

<sup>19</sup>Dans l'édition de Paris des *Contemplations*, sur laquelle Hugo a porté ses toutes dernières corrections, la mention 1855 du sous-titre de la deuxième partie *Aujourd'hui* a été remplacée par 1856. (La plupart des éditions modernes n'enregistrent pas cette modification.) Cette correction s'imposait puisque deux poèmes, « Spes » (VI, 21) et « Les Mages » (VI, 23), portent la date de janvier 1856.

<sup>20</sup>Voir l'excellente note de L. Charles-Wurtz dans son édition des *Contemplations*, Paris, Le Livre de poche, 2002, p. 274.

Poèmes anniversaires de deuil, ils présentent la particularité d'avoir pour millésime une année (1852 pour les trois premiers, 1855 pour le dernier) qui est postérieure au coup d'État de 1851. Désormais, Hugo en exil ne pourra plus faire son pèlerinage annuel sur la tombe de sa fille à Villequier. Ce sont pour cette raison des poèmes moins anniversaires que commémoratifs. Le premier de ces quatre poèmes (IV, 4) vient immédiatement après « Après trois ans », et comme ce poème qu'il suit il se signale par la rupture temporelle qu'il entretient avec l'ordre chronologique annuel attendu. De même qu'il y a une lacune de trois ans entre le 4 septembre 1843 et le 4 septembre 1846, il y a une lacune temporelle entre le 4 septembre 1846 et le 4 septembre 1852, ce qui est rendu bien visible par la juxtaposition de ces deux poèmes qui exhibent cette lacune. À la suite de cette rupture initiale, inaugurale les dates anniversaires se succèdent chronologiquement du 4 septembre 1844 (IV, 6)<sup>21</sup> au 4 septembre 1847 (IV, 15)<sup>22</sup>, mais *in extremis* dans le dernier poème du livre IV, « Charles Vacquerie » (IV, 17), de nouveau la date du 4 septembre 1852 reparaît. Façon de dire que la mort qui a eu lieu dans l'« Autrefois » est toujours présente ? sans nul doute, et le fait que ce dernier poème soit précédé de « Mors » (IV, 16), daté lui-même de mars 1854, va dans ce sens. Plus profondément, façon aussi de cheviller la mort à l'exil, les *Pauca meae* à *En Marche*. Le chevillage lui-même se fait très nettement à la conjointure du livre IV et du livre V, celui-ci s'ouvrant sur le poème dédié à Auguste Vacquerie (V, 1), comme celui-là se terminait sur un poème consacré à son frère, mort noyé à Villequier avec Léopoldine. Et pareillement il est daté du 4 septembre 1852, les deux frères étant associés pour avoir

Accepté notre sort dans ce qu'il a de sombre,  
Et suivi, dédaignant l'abîme et le péril,  
Lui, la fille au tombeau, toi, le père à l'exil !

Mort et exil s'équivalent, avec pour conséquence la porosité structurale entre les deux livres IV et V. Nous allons bientôt en examiner les conséquences sociocritiques, non sans dire un mot du dernier poème à être daté du 4 septembre 1852, « En frappant à une porte » (VI, 24). Petit poème apparemment, coincé entre les deux grandes machines des « Mages » (VI, 23) et de « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26), son importance en fait est capitale,

---

<sup>21</sup>Cette date du 4 septembre 1844 montre que le silence qu'implique « Trois ans après » est de l'ordre de la fiction.

<sup>22</sup>À noter que les autres dates, qui ne sont pas celles des anniversaires, ne respectent pas toujours la chronologie : un poème de 1846 (IV, 7), par exemple, précède un poème de 1845 (IV, 8). Les raisons de cet agencement sont difficiles à expliquer. Pour notre part, nous y verrons non pas un arrêt du temps (c'est ce qui se produit dans le livre II, où aucun millésime n'est complet, et dans ce cas c'est plus un suspens qu'un arrêt), mais une perturbation du système. (Pour le coup, l'explication de L. Charles, Wurtz, *Les Contemplations*, éd. cit., p. 280, n. 1, ne nous convainc pas.)

puisqu'il fait se rejoindre dans le tombeau la fille et le père et qu'il fait pénétrer le père endeuillé dans l'espace de la mort ; de la sorte une passerelle s'établit entre les *Pauca meæ* et le livre des apocalypses. Cela confirme que les *Pauca meæ* constituent le nœud problématique du recueil, et comme on peut le constater, les tentatives d'organisation dont les plans de 1854-1855 portent la trace ont fini par aboutir. Aboutir à quoi ? à un équilibre instable entre « Autrefois » et « Aujourd'hui », également entre les années elles-mêmes qui se distribuent dans ces deux parties. La symétrie temporelle entre les deux parties est trompeuse, non seulement parce que la date de 1843 est soumise à une certaine mobilité, nous l'avons vu, mais aussi parce que le nombre des années n'est pas le même d'une partie à l'autre. Il manque des années, ou bien parce que les dates qui renvoient à elles font défaut, ou bien parce que certaines années sont carrément absentes.

Premier cas de figure : l'absence de date. Il n'y a que deux poèmes à être dépourvus d'une date, I, 16 et V, 19, mais ce n'est pas très significatif : le premier à un titre en forme de date (« Vers 1820 »), quant au second, « Au poète qui m'envoie une plume d'aigle », il est de 1841, mais comme son dédicataire s'était rallié au second Empire, Hugo a vraisemblablement choisi de l'exclure, au moins calendairement, du livre de l'exil<sup>23</sup>. Restent les poèmes dont le millésime est incomplet et qui se réduit aux seuls deux premiers chiffres (« 18... »). Outre deux poèmes du livre I qui ont un tel millésime (I, 21<sup>24</sup> et 22), tous les poèmes du livre II présentent cette particularité. C'est facile à comprendre : ce sont des poèmes heureux et il importe de les isoler dans une espèce de hors-temps de l'amour et de la fantaisie<sup>25</sup>. Sauf que c'est illusoire : le dernier poème de ce livre II porte une date qui réintroduit l'histoire dans le texte : « Montf., septembre 18.. – Brux..., janvier 18.. » : du temps de l'idylle (Montf[ermeil]) à celui de l'exil (Brux[elles]), des années 1820-1830 à 1852. Le cryptage est transparent, mais ce n'est pas pour autant un jeu cryptographique. La datation masquée projette sur tout le livre II la lumière noire du présent, mais Hugo s'interdit de brutaliser son texte par le millésime trop explicite de 1852. Il travaille surtout à créer un continuum poétique et temporel de l'Aujourd'hui à l'Autrefois (et non le contraire). De cette manière les passages chronologiques acquièrent une temporalité historique, et non pas uniquement calendaire.

Second cas de figure : les années absentes. Sur les vingt-sept années que couvrent l'autrefois et l'aujourd'hui quatre années ne sont pas présentes : 1832, 1849, 1850, 1851. Leur

---

<sup>23</sup>Hugo ne pouvait pas davantage dater le poème de 1841, étant donné que le texte figure dans « Aujourd'hui ».

<sup>24</sup>Le millésime incomplet de ce poème est réduit aux trois premiers chiffres (« 183... »), comme celui de II, 9, ce qui est exceptionnel, Hugo pour un millésime incomplet le réduisant partout ailleurs à « 18... ».

<sup>25</sup>Dans les *Chansons des rues et des bois* Hugo ne mentionnera aucune date, sauf à la fin de la préface (octobre 1865).

absence n'est pas facile à interpréter. Pour les trois dernières, on remarquera qu'elles couvrent l'essentiel de la seconde République, sauf l'année 1848, qui est présente avec « Veni, vidi, vixi ». Ces trois années 1849-1851 sont maudites, pourra-t-on avancer, et Hugo choisit de les exclure purement et simplement, sur le mode du « *Excidat illa dies ævo* » de Stace. Cette supposition n'est pas infondée : même si pendant ces trois années Hugo écrit et prononce principalement des discours à l'Assemblée nationale, il lui arrive cependant d'écrire quelques poèmes. Les uns, d'inspiration satirique, seront repris dans *Châtiments*, les autres seront repris principalement dans le recueil posthume de *Toute la Lyre* (1888). En ce qui concerne ces derniers poèmes, il aurait été tout à fait envisageable d'en mettre quelques-uns dans *Les Contemplations*, et d'avoir ainsi une chronologie complète. Cela n'a pas été le cas, il y a une lacune calendaire, qui a toutes les chances d'être une lacune historique et politique délibérée, à moins qu'on ne considère que le recueil précédent, *Châtiments*, ait déjà comblé cette lacune. Interprétation qui a du sens, quand on se rappelle l'origine génétique conjointe des deux recueils. Une autre explication peut être avancée, qui n'est pas exclusive de la précédente, si on envisage maintenant l'absence de l'année 1832. Son absence est étonnante, c'est une année importante dans l'œuvre de Hugo avec l'interdiction du *Roi s'amuse* et il n'aurait pas été difficile de porter son millésime sur un des poèmes du premier livre. Sauf que 1832 est aussi une date maudite, au même titre que les trois années 1849-1851. Politiquement et historiquement cette année est aussi désastreuse que les trois autres avec l'émeute parisienne sanglante des 5 et 6 juin qui occupera la IV<sup>e</sup> partie des *Misérables* et le premier livre de la V<sup>e</sup> en 1862. Quand éclate la révolution de 1848, Hugo dans son écriture des *Misères* est en plein dans cette année révolutionnaire de 1832, la barricade est dressée et les premières morts commencent. Il ne reste plus alors à Hugo qu'à tuer Gavroche et les amis de l'ABC, mais cela prendra un peu de temps : la nuit du 5 au 6 juin 1832 durera treize ans<sup>26</sup>. Cette année se rattache donc étroitement aux années de la seconde République, en particulier les barricades de juin 1848 se sont depuis lors superposées à celles de juin 1832, aussi est-il compréhensible que Hugo l'ait gommée comme il a gommé celles de 1849-1851.

Ouvrons ici une parenthèse, pour introduire un faux contre-exemple, celui constitué par l'année 1830. Deux poèmes seulement sont datés de cette année : « À André Chénier » (I, 5), de juillet, et « La Coccinelle » (I, 15), de mai. On s'attendrait bien sûr à ce que « Réponse à un acte d'accusation » soit daté de juillet 1830, à cause de la révolution littéraire à laquelle est

---

<sup>26</sup>L'écriture du récit des *Misères*, parvenu à la nuit du 5-6 juin 1832, s'interrompt en février 1848 (le 12 ou le 21) à ce qui correspondra au chapitre « Gavroche profond calculateur des distances » (IV, XIV, 7) ; il reprendra fin décembre 1860 avec le récit de la fin de la nuit du 5-6 juin 1832, au chapitre « Buvard, bavard » (IV, XV, 1).

attaché le souvenir d'*Hernani*, mais Hugo a préféré dater ce poème, écrit en octobre 1854, de janvier 1834, qui est le mois où paraît son premier texte consacré élogieusement à la Révolution française, l'*Étude sur Mirabeau*<sup>27</sup>. C'est donc le poème « À André Chénier » à qui il revient de porter la date historique de juillet 1830, sauf que ce n'est pas du tout une célébration politico-historique de la révolution, mais un hommage à un poète qui a appris à Hugo à « Prendre à la prose un peu de son air familial » et dont la leçon tient en un discours prononcé par un bouvreuil. C'est là la vraie révolution<sup>28</sup>, comprend-on, mais pour éviter une collusion entre cet éloge métaphoriquement révolutionnaire de la nature et l'hymne à la Révolution de « Réponse », en faisant du poème « À André Chénier » l'introducteur de « Réponse », Hugo a intercalé entre les deux un poème bucolique, « La Vie aux champs » (I, 6), daté d'août 1840, empêchant une relation de causalité historique entre I, 5 et I, 7. Quant à l'humble « Coccinelle », elle ne se doute pas qu'en mai 1830 se prépare un coup d'État royaliste qui sera suivi d'une révolution deux mois plus tard. Hugo dans *Les Contemplations*, comme ultérieurement dans *Les Misérables*<sup>29</sup>, a tout fait pour enlever à 1830 son aura historique et politique. L'histoire n'est donc pas là où on l'attend. Dans le recueil de 1856, c'est l'année 1832, paradoxalement absente de la chronologie, qui a une signification politique et historique, à cause du rapport critique que Hugo lui fait entretenir avec l'année 1830.

Une autre année a un statut très singulier dans la chronologie des *Contemplations* : 1848. Elle n'est pas absente : elle figure au bas du poème IV, 13, « Veni, vidi, vixi » ; cependant on peut se demander pourquoi elle n'est pas absente ; elle devrait l'être, au même titre que les années 1849-1851, car si la révolution de Février est un beau moment de l'histoire de France, ce qui vient après est assez affreux : massacres de Juin, triomphe de la réaction la plus noire, élection de Louis Bonaparte. Le rôle de Hugo n'est pas spécialement reluisant : s'il a fait preuve indiscutablement de courage en juin 1848, c'est pour mener des troupes de gardes mobiles contre les insurgés ; le journal de ses fils, de Vacquerie et de Meurice, *L'Événement*, dont il est l'inspirateur, appuie la candidature de Bonaparte. Pourquoi alors garder cette année dans *Les Contemplations* ? parce qu'elle est essentielle à la textualité du recueil et que sans elle les *Pauca meæ* perdent une bonne partie de leur sens.

---

<sup>27</sup>Reprise dans *Littérature et philosophie mêlées* (mars 1834) sous le titre de « Sur Mirabeau ».

<sup>28</sup>Nous oserons rappeler, en outre, avec M. Gillenormand, qu'André Chénier a été guillotiné par les révolutionnaires, « les scélér... – les géants de 93 » (*Les Misérables*, V, v, 3 ; Massin, t. XI, p. 925).

<sup>29</sup>Voir le premier livre de la quatrième partie des *Misérables*, « Quelques pages d'histoire », où Hugo réévalue 1830 à la lumière des deux années 1831 et 1832. À noter que quatre de ces chapitres (IV, I, 1, 2, 4 et 5), ont été entrepris avant l'exil, quitte à subir des remaniements plus ou moins importants en 1861-1862.

Ce que commémore ce seul et unique poème de l'année 1848, c'est le souvenir pénible des élections d'avril, où Hugo fut battu (il sera élu deux mois plus tard à des élections complémentaires). De là un sentiment d'abattement. Tel était le titre primitif du poème, mais par la suite Hugo l'a changé en déformant, avec une ironie sinistre, la formule de César bien connue, où la mort se substitue à la victoire. Nous ne savons pas exactement quand cette modification est intervenue, assez tard en tout cas dans la composition du recueil, puisque le poème figure sous son titre d'« Abattement » dans la liste des poèmes qui doivent entrer dans les *Pauca meæ*<sup>30</sup>. Dès lors que sa place est fixée dans ce livre, il est compréhensible que Hugo en change le titre, pour lui donner un éclat funèbre, bien accordé au reste de ce chant de deuil. Mais ce qui est surtout remarquable, c'est que ce poème de 1848, à laquelle sa date donne forcément une coloration politique – et d'autant plus qu'il est le seul poème du recueil à être daté de cette année –, même si ce n'est pas prioritairement un poème politique, ne soit pas placé dans le livre le plus politique de tous, « En marche », bien qu'il fût difficile, il est vrai, de mettre un tel poème de renoncement dans un livre au titre aussi progressiste. Si le caractère politique du poème tient essentiellement à sa date, et encore n'est-ce qu'une référence qui n'a que valeur de signe, il est beaucoup plus important que Hugo lui fasse entretenir une étroite relation avec les autres poèmes des *Pauca meæ*. Une première explication se présente : la présence de ce poème de 1848 vient donner une signification politique à tout le livre des *Pauca meæ* et permet de superposer à la césure de 1843 celle de 1851, 1851 résultant de 1848. Une seconde explication, exactement inverse, attribuera, au contraire, la dimension politique de ce poème aux *Pauca meæ* elles-mêmes ; c'est le livre du deuil qui fait prendre conscience à Hugo de ce qui s'est passé pour lui en 1848 : un effondrement de soi qui fait désormais de lui un mort, ce qu'il sera au livre suivant en devenant un exilé. Cette explication, moins mécanique et raide que la précédente, nous semble préférable, même si elle est plus difficile, elle est assurément plus fidèle au travail génétique de Hugo sur l'organisation des *Contemplations*. Elle rend mieux compte, par exemple, de la porosité entre les *Pauca meæ* et « En marche », en fondant le deuil intime et la catastrophe historique dans le même espace de mort.

1848 dans ces conditions est, autant que 1843, le trou noir des *Contemplations*. En cette date le recueil de 1856 se rabat très exactement sur *Châtiments*, dont le seul poème daté de 1848, « Ce que le poète se disait en 1848 »<sup>31</sup>, se trouve au centre du recueil de 1853,

---

<sup>30</sup>Voir l'édition des *Contemplations* par P. Albouy, p. 1366.

<sup>31</sup>Hugo, *Châtiments*, IV, 2. – Là-dessus voir notre article « La mort d'Olympio », in *Lire « Les Contemplations »*, L. Charles-Wurtz et J. Wulf éd., Presses universitaires de Rennes, 2016.

juxtaposé au poème du caïnisme, « Sacer esto ». Faut-il s'étonner alors que le dernier poème d'« En marche », « Les Malheureux » (V, 26), évoque le deuil des premiers parents du monde, Adam et Ève, pleurant, « Le père sur Abel, la mère sur Caïn » ? Il y aurait beaucoup à dire sur la circulation du caïnisme dans ces années 1852-1855<sup>32</sup>, et il ne faudrait surtout pas oublier l'identification du poète lui-même à Caïn dans « La Conscience »<sup>33</sup>. La « marche » elle-même du titre de ce livre V, pourrait d'ailleurs moins renvoyer à « Halte en marchant » (I, 29) qu'à la marche de Caïn s'enfuyant « de devant Jéhovah » : « Il marcha trente jours, il marcha trente nuits ». Il faudrait également voir à la suite que le motif caïnique prend toute sa signification fantasmatique dans le fait que ce dernier poème d'« En marche » est dédié par Hugo à ses enfants, et nul doute que parmi eux figurent François-Victor, Charles et Adèle, qui sont vivants, mais aussi Léopoldine. Le caïnisme peut revêtir plusieurs formes de criminalité<sup>34</sup>. Quoi qu'il en soit, dans ces deux livres IV et V des *Contemplations* se nouent fantasmatiquement toutes sortes d'éléments de nature familiale et politique en un nœud gordien que nul Alexandre ne peut trancher, et certainement pas Hugo.

\*

Prétendre dégager des *Contemplations* un sens politique risque bien d'être une gageure, non pas parce que ce sens n'existerait pas, mais parce qu'il n'est pas une donnée en soi, qui serait isolable et repérable, il résulte d'une construction textuelle, où se rencontrent de multiples configurations distantes entre elles et même étrangères les unes aux autres. C'est très visible dans ce recueil, beaucoup plus touffu que l'était *Châtiments* ou que le sera *La Légende des Siècles*, tant les motifs qui le composent sont nombreux et divers. Hugo essaie bien d'ordonner cette matière hétérogène, mais, en dépit de ses efforts de construction qui devraient faire du recueil une pyramide<sup>35</sup>, où chaque poème serait une pierre de l'édifice<sup>36</sup>, l'architecture de l'ensemble est précaire. En particulier la chronologie et la datation des poèmes sont bien souvent d'une grande opacité et résistent à l'interprétation. Pourquoi un poème de 1846 avant un poème de 1845 ? Et ainsi de suite.

---

<sup>32</sup>Voir la communication de J. Beauverd au colloque organisé par la Société des études romantiques sur *Châtiments*, Paris, 17-18 janvier 1976, « La suite des *Châtiments* : Napoléon repentant – *Satan pardonné* ou la logique de l'inconscient », p. 163-185.

<sup>33</sup>Hugo, *La Légende des Siècles*, première série, I, 2. – Le poème « La Conscience » est daté du 29 janvier 1853, de peu postérieur à « Sacer esto », daté du 14 novembre 1852, lequel est d'ailleurs à son origine.

<sup>34</sup>Voir « À celle qui est restée en France », VII, v. 278.

<sup>35</sup>Voir Hugo, lettre à Hetzel du 31 mai 1855, *Correspondance*, t. II, p. 130.

<sup>36</sup>Voir Hugo, lettre à Noël Parfait du 12 juillet 1855, *Correspondance*, t. II, p. 145.

Comment dès lors faire une lecture politique des *Contemplations* ? Une chose nous semble certaine en ce domaine : il faut s'interdire de plaquer sur le recueil de Hugo une interprétation qui ne se fonde pas sur sa réalité textuelle. Voir, par exemple, dans les années de la seconde République un moment où l'histoire se remettrait « en marche » après l'effondrement de 1843, est une pure et simple vue de l'esprit, puisque cette période, à l'exception de 1848 et du poème désespéré écrit cette année, est absente du recueil. La seule possibilité offerte est de s'en remettre au travail du texte, lorsque celui-ci cherche à se constituer, invente ses dispositifs, plus que sa disposition, tâtonne, expérimente ses propres limites. De ce point de vue la politique des *Contemplations*, et non pas la politique dans *Les Contemplations*, est un effet de ce travail du texte sur lui-même.

Judith Wulf

Université Rennes II

### L'espace public des *Contemplations*

Dans la poésie d'avant l'exil, l'espace public représente ce dont le poète lyrique doit savoir se préserver. La préface des *Feuilles d'automne* le précise : « Parce que la tribune aux harangues regorge de Démosthènes, parce que les rostres sont encombrés de Cicérons, parce que nous avons trop de Mirabeaux, ce n'est pas une raison pour que nous n'ayons pas, dans quelque coin obscur, un poète. Il est donc tout simple, quel que soit le tumulte de la place publique, que l'art persiste, que l'art s'entête, que l'art se reste fidèle à lui-même [...] ».

Devenu un « ennemi public », pour reprendre l'expression qui s'applique à « l'homme de génie » dans « Melancholia », Hugo se sent alors appartenir à un espace qui symbolise désormais l'oppression du Second Empire. Dans *Châtiments*, il évoque « Charlet assassiné sur la place publique » après avoir largement insisté sur la question dans *Napoléon le Petit* : « M.. Bonaparte est-il un dictateur ? [...] demandez aux canons braqués sur les places publiques ».

Comme tout ce qui touche au thème politique dans *Les Contemplations*, l'espace public est donc problématique. Il représente ce que le poète ne peut désormais ignorer, tout en gênant le retour à une poésie pure, à des « vers désintéressés<sup>1</sup> ». Présent sans être affiché, il se cache dans les replis du recueil lyrique, dont il modifie l'équilibre harmonique et plus généralement la poétique. Après avoir exposé comment il se lit sans se dire totalement, nous nous pencherons sur la manière dont sa présence en arrière-plan modifie l'*ethos* du poète, avant d'examiner, à travers l'exemple de quelques formes, quelle place il occupe dans le laboratoire stylistique si particulier des *Contemplations*.

#### I. La diagonale d'un espace en creux

Lorsqu'il est thématiquement dans le recueil des *Contemplations*, l'espace public est un espace tragique, historiquement traversé par l'anankè et dont l'actualité du Second Empire fait un

---

<sup>1</sup> Préface des *Feuilles d'automne*, p. 560.

espace paradoxal, à la fois passé et intempêtif, hésitant entre mémoire et oubli, percée contestataire et enfermement.

## 1. Un espace tragique

L'espace public n'existe pas comme syntagme chez Hugo. Il a le plus souvent pour nom Paris, qui en est la version révolutionnaire dans *Les Contemplations* comme dans l'ensemble de son œuvre depuis *Les Feuilles d'automne*<sup>2</sup>. Dans le recueil de 1856, on le rencontre également au détour d'un vers, à travers les métonymies « faubourg », « carrefours », « marché », « rue ». Espace tantôt urbain, tantôt rural<sup>3</sup>, il touche à l'espace politique sans coïncider avec lui. Espace du peuple, il est le plus souvent associé aux misérables, mais parfois également aux enfants. En ce qui concerne le poète, il est l'occasion d'une ligne de partage entre l'inspiration intime de l'amoureux qui cherche dans la « ville / Le coin désert, l'abri solitaire et tranquille, / [...] La rue où les volets sont fermés », et l'aspiration du passant à se mêler aux autres, à voyager en « voiture publique » ou à être « présent » parmi ceux qui dansent leur liberté « dans les places publiques ». Or cette représentation positive et joyeuse est rare. On la trouve dans le poème « Lueur au couchant » qui fait rimer « publique » avec « bibliques » :

Je passais; et partout, sur le pont, sur le quai,  
Et jusque dans les champs, étincelait le rire,  
Haillon d'or que la joie en bondissant déchire.  
Le Panthéon brillait comme une vision.  
La gaîté d'une altièrre et libre nation  
Dansait sous le ciel bleu dans les places publiques;  
Un rayon qui semblait venir des temps bibliques  
Illuminait Paris calme et patriarcal;

Dans ce poème du livre V, « En marche », Hugo revient sur une époque antérieure, dépeignant sa démarche comme celle d'un poète qui erre parmi le peuple en fête, « trouvant ainsi moyen d'être un et d'être tous ». Or, ce désir « d'être un et d'être tous », qui fondait l'idéal du lyrisme d'autrefois n'est plus possible. Non seulement le poète, désormais proscrit,

---

<sup>2</sup> Dans la préface des *Feuilles d'automne*, il est question de « la grande révolution centrale dont le cratère est Paris » (*Œuvres complètes*, Laffont, Poésie I, p. 559).

<sup>3</sup> Beaucoup moins caractéristique que l'espace public urbain, l'espace commun rural hésite entre deux statuts, naturel et culturel. On en trouve un exemple avec la description du paysage « près le Tréport » dans le poème « Lettre » : « À droite, vers le nord, de bizarres terrains / Pleins d'angles qu'on dirait façonnés à la pelle; / Voilà les premiers plans; une ancienne chapelle / Y mêle son aiguille, et range à ses côtés / Quelques ormes tortus, aux profils irrités ». En cela, il se rapproche d'un autre espace ambigu, celui des cimetières.

est coupé de la vie sociale, mais, dans la mesure où l'espace public lui-même n'existe plus comme tel sous le Second Empire, le peuple auquel pouvait jadis rêver Hugo s'est transformé en « foule ». Si la tonalité nostalgique du poème le rattache à la veine élégiaque des *Contemplations*<sup>4</sup>, cette ligne se double d'une dynamique tragique, que dessine discrètement le vers 19 « Dès lors pourtant des voix murmuraient : Anankè »<sup>5</sup>.

## 2. Un espace par opposition

Perversi sous le Second Empire, l'espace public n'existe plus que par opposition, ou plutôt par oppositions au pluriel, se déclinant à travers une série d'antithèses. L'espace public est tout d'abord un espace ouvert, par opposition à l'espace « enfermé, emboîté, étouffé<sup>6</sup> », au retrait dans l'espace privé qui caractérise toute période de réaction. Dans « Melancholia », s'enchaînent les tableaux qui distinguent le peuple, qui souffre sur les « chemins » sur les « routes », « au carrefour », et les riches insouciantes qu'abritent leur palais, jusqu'à la scène finale qui montre le bal des « hommes contents de vivre » qui « boivent, rient, / Chantent », « Noir paradis dansant sur l'immense cachot! », provoquant l'irruption inexorable d'une extériorité violente que dessinent les derniers vers :

[...] on voit, au-dessus d'eux,  
Deux poteaux soutenant un triangle hideux,  
Qui sortent lentement du noir pavé des villes... -

Contrairement à la première partie du poème, composée en 1846 et centrée sur le problème social de la misère, l'évocation d'un partage des lieux date de l'exil, lorsque Napoléon III a rétabli « l'ordre » sur les « places publiques ». Le poète est désormais face à un dilemme : d'un côté le désir de fuir, de « quitter ce Paris triste et fou », de « Rompre les mille nœuds dont la ville nous lie<sup>7</sup> » et, de l'autre, la nécessité de poursuivre l'œuvre du « doux penseur » qui prend dans sa main « Le passé, l'avenir, tout le progrès humain, » soit

---

<sup>4</sup> C'est donc sans doute volontairement que le poète ne date pas plus précisément la fête qu'il décrit, pour mieux s'effacer derrière ces générations d'hommes qui, comme les vieillards du vers 51 (la numérotation est ici symbolique), peuvent dire « "Je me souviens" ».

<sup>5</sup> Ce que cherche Hugo en revenant sur les événements passés, c'est un nouvel éclairage sur la situation contemporaine ; et ces voix, ce sont celles qui suggèrent que le sombre destin de la France était peut-être déjà en germe depuis longtemps. Si l'actualité n'est pas thématisée dans un recueil que Hugo présentait comme tissé de « vers bleus comme l'azur et comme la mer », tout le dispositif énonciatif fait en sorte que le lecteur puisse y rattacher sa propre expérience historique au présent.

<sup>6</sup> Dans *Notre-Dame de Paris*, Hugo parle de la clameur du peuple « enfermé, emboîté, pressé, foulé, étouffé ».

<sup>7</sup> « Il lui disait : "Vois-tu... »

« La lumière, l'histoire, et la ville [...] »<sup>8</sup>. Sous le Second Empire, l'espace public est l'ennemi. En cela il rejoint la figure du « poète » en « marche », en « lutte », « l'ennemi public » pour reprendre les termes du poème « Melancholia ».

### 3. Le blanc d'un espace indescriptible

Désormais perdu, pour le poète qui se lamente :

Je ne puis plus reprendre aujourd'hui dans la plaine  
Mon sentier d'autrefois qui descend vers la Seine;  
[...]  
Paris m'est éclipsé<sup>9</sup> [...]

L'espace public qui, autrefois, se tenait « sous le bleu du ciel », a perdu ses couleurs. Si le noir du deuil lui est parfois associé, il s'actualise en transparence en s'éloignant de ce qui possède une couleur spécialisée, le vert de la nature, le rouge du combat, le rose d'une poésie « suave » et fleurie et, une fois déserté<sup>10</sup>, se rapproche de ce qui est blanc, couleur indéterminée qui s'applique dans *Les Contemplations* à ce qui s'efface, à ce qui blêmit, mais également à ce qui se métamorphose, le « papillon », le « fleuve » symbole du devenir, le « blanc cheval aurore », ou encore à la peau<sup>11</sup>, à la plume de la « colombe » et bien sûr à la page sur laquelle rien n'est encore écrit.

Sans être indicible, ou invisible, il est indescriptible à plusieurs titres, parce qu'il est susceptible d'être censuré, mais également parce qu'il ne fait pas partie du *hic* et *nunc* du *je* lyrique. Or, s'il n'est pas le lieu du *je*, l'espace public n'est pas non plus celui du *il*, se dessinant dans l'entre-deux d'un *nous*, dans le pli d'une situation d'énonciation éphémère qui abrite la relation à distance entre le poète et son lecteur, dans le vide qui sépare l'exilé de la France. Ce vide dont Barbey d'Aurevilly a l'intuition lorsqu'il dit de « Magnitudo parvi », certes sur un mode critique, que « c'est bien la plus belle amplification du vide<sup>12</sup> », fait alors

---

<sup>8</sup> « À Paul M., Auteur du drame *Paris* ».

<sup>9</sup> « À Villequier ».

<sup>10</sup> Les « grands quais blancs » de « Melancholia », le « désert blême » des « Mages ».

<sup>11</sup> La peau blanche de l'enfant, les « beaux bras blancs » dans « Nous allions au verger... », le front blanc du songeur dans « Spes » : « Quand ce vivant, qui n'a d'autre signe lui-même / Parmi tous ces fronts noirs que d'être le front blême, / Dit en montrant ce point vague et lointain qui luit : / Cette blancheur est plus que toute cette nuit! »

<sup>12</sup> « Tel est, en toute vérité, ce premier volume, où la bucolique aplatit et tue l'élégie, et ou, si vous exceptez une ou deux pièces, entre autres celle que le poète intitule : *Magnitudo parvi*, et qui est bien la plus belle amplification du vide à coup de dictionnaires de rimes » (Barbey d'Aurevilly, « *Les Contemplations* », *Le Pays*,

penser à la préface de l'*Histoire de la Révolution française*, dans laquelle le « Champ-de-Mars » est présenté comme l'incarnation d'une Révolution qui « a pour monument... le vide... ». Alors que le récit national classique s'appuie sur une hiérarchisation architecturale qui associe noblesse et mouvement vertical d'élévation, l'histoire romantique insiste sur le mouvement collectif de constitution d'un espace commun à partir de la pluralité des individus qui l'informent : « Contrairement à la colonne de l'Empire, au Louvre de la royauté, à Notre-Dame, où trône la féodalité », précise ainsi Michelet en 1847, « la Révolution est en nous, dans nos âmes ». Cette nouvelle topique qui associe le vide matériel de l'espace public à sa revivification subjective se retrouve dans *Les Contemplations* sous une forme plus complexe<sup>13</sup>, dans le mouvement, décrit par Pierre Laforgue, par lequel le poète s'évide de son Moi dans le livre, dans « ce livre qui contient le spectre de ma vie » pour permettre que ce qui étouffait puisse se remettre « à palpiter, à respirer, à vivre<sup>14</sup> ».

## II. Modification de l'*ethos* lyrique

Pas vraiment décrit dans *Les Contemplations*, l'espace public se lit donc de manière oblique, notamment dans l'évolution de l'*ethos* lyrique que le poète présente dans son recueil. « Œuvre somme du lyrisme hugolien<sup>15</sup> », selon la formule de Bertrand Marchal, « œuvre de poésie la plus complète » comme l'écrit Hugo à Hetzel<sup>16</sup>, *Les Contemplations* se présentent comme un bilan dans lequel Hugo s'interroge sur ses responsabilités poétiques.

### 1. Évolution de l'espace privé du lyrisme

Faisant écho au lyrisme biographique des *Feuilles d'automne*, le recueil des *Contemplations* est surtout l'occasion de revenir, avec une distance toute critique, sur l'évolution d'une poétique. La préface des *Feuilles d'automne*, on s'en souvient, insiste sur

---

19 et 25 juin 1856).

<sup>13</sup> Selon une double association thématique et analogique, qui associe le vide de l'espace public et le vide du moi poétique, pensif et métaphysique tout en rapprochant la base « vide » de « livide » (avec lequel il rime fréquemment), mais également, de manière plus discrète, du terme « Providence ». « L'homme est un puits où le vide toujours / recommence » (« À ma fille »).

<sup>14</sup> « À celle qui est restée en France », I.

<sup>15</sup> Bertrand Marchal, « La poésie », Jean-Yves Tadié (dir.), *La Littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007, p. 412.

<sup>16</sup> Lettre du 31 mai 1855.

l'intimité d'un espace privé : « Ce n'est point là de la poésie de tumulte et de bruit ; ce sont des vers sereins et paisibles [...] des vers de la famille, du foyer domestique, de la vie privée ; des vers de l'intérieur de l'âme. » Cet *ethos* intérieur de la vie privée, du foyer domestique est évoqué à de nombreuses reprises dans *Les Contemplations*, notamment dans « Écrit en 1846 » :

Vous nous disiez, le soir, près du feu qui pétille,  
Paris de sa poitrine arrachant la Bastille,  
Le faubourg Saint-Antoine accourant en sabots,

À travers une longue apostrophe, le poème distingue deux *ethos* romantiques, celui du jeune ultra et celui du poète des années 1840. Il oppose également la tradition classique, en la personne du marquis, et l'avenir, que représente le poète romantique. Or cette opposition ne se traduit pas forcément dans la linéarité orientée d'un progrès historique, comme en témoignent les tensions, toujours d'actualité, qui animent le débat littéraire. On pense notamment à la préface d'*Émaux et Camées* que Gauthier conclut par les vers

Comme Goethe sur son divan  
À Weimar s'isolait des choses  
Et d'Hafiz effeuillait les roses,

Sans prendre garde à l'ouragan  
Qui fouettait mes vitres fermées,  
Moi, j'ai fait *Émaux et Camées*.

À ces vers, Hugo réplique dans « Réponse à un acte d'accusation » en réaffirmant l'importance de « L'imagination, tapageuse aux cent voix, / Qui casse des carreaux dans l'esprit des bourgeois ».

Or non seulement il est désormais impossible au poète de tenir ses « vitres fermées » aux heurts de l'histoire, mais sa démarche actuelle implique de porter ses vers sur la place publique. Cet argument se lit en filigrane dans un poème comme « Le mendiant<sup>17</sup> ». Dans cette pièce, le *je* lyrique est mis en scène dans une posture charitable avec laquelle le poète de 1854 semble prendre ses distances. La date fictive est « décembre 1834 », date à laquelle fut réellement composé le poème « Conseil » (paru en 1836 dans *Les Chants du crépuscule*) dans

---

<sup>17</sup> Cette pièce s'inscrit dans un ensemble de poèmes qui, composés entre le 14 et le 24 octobre 1854, sont tous datés fictivement des années 1830 (le premier « À André Chénier » est daté symboliquement de juillet 1830 et le dernier, « Réponse à un acte d'accusation », de 1834, année pendant laquelle Hugo compose le premier poème qui figurera dans *Les Contemplations*). Dans cette série de poèmes, Hugo souligne par ailleurs les continuités et les évolutions de son *ethos* poétique.

lequel le poète recommande au roi qui « Attend, l'œil à la vitre et l'oreille à la porte ! » un peu de charité s'il ne veut pas être emporté par le flot du peuple affamé. Dans « Le mendiant », le poète, certes, « cogn[e] sur [s]a vitre » pour faire entrer le « pauvre homme », mais il ne l'écoute pas vraiment (« il me parlait, / et je lui répondais, pensif et sans l'entendre »). Faire entrer le pauvre ne suffit pas pour lui donner un nom, pour le faire exister comme sujet. Et on comprend que l'*ethos* du poète doit évoluer, s'accorder avec le mot d'ordre de la cinquième section des *Contemplations*, se mettre « en marche » et rejoindre « le marché de la ville » qui, au vers 4, rime avec « civile ».

### 1. Entre Idylle et épopée : une métempsychose générique

Cette modification radicale de l'*ethos* poétique passe par un travail sur les genres de la tradition. Dépassant la simple préoccupation formelle, le genre chez Hugo relève en effet d'une culture qu'il veut commune et engage un *ethos*, un certain « mode de vivre<sup>18</sup> », une manière de se situer dans l'histoire, une réponse aux problèmes que pose l'évolution de la société. Dans *Les Contemplations*, ce travail sur les genres se fait en acte, dans des pièces qui montrent un poète qui s'expose en poussant à ses limites le cadre des genres poétiques qui abritaient autrefois son intimité lyrique. La métamorphose du genre exemplifie alors la métempsychose de l'âme du poète, qui se lit dans l'entre-deux générique. En ce qui concerne plus particulièrement l'espace public, il se loge dans la transition éphémère qui sépare l'idylle d'autrefois et l'épopée à venir. Dans *Le Rhin*, avant l'exil, cette tension entre idylle et épopée avait déjà été représenté sous la forme d'une chute, dans une scénette qui, décrivant l'arrivée de Hugo à Varennes, le montre brusquement réveillé par les chaos de la route après s'être endormi à la lecture des vers de Virgile « *Mugitusque boum mollesque sub arbore somni* »<sup>19</sup>. De manière un peu différente, les poèmes des *Contemplations* décomposent lentement le passage qui sépare le refuge idyllique et l'agora épique.

---

<sup>18</sup> Victor Hugo, « Les traducteurs », *Œuvres complètes*, volume *Critique*, Paris, Laffont, 1985, p. 621.

<sup>19</sup> « Varennes, 25 juillet. Hier, à la chute du jour, mon cabriolet cheminait au-delà de Sainte-Menehould ; je venais de relire ces admirables et éternels vers : *Mugitusque boum mollesque sub arbore somni*.

[...]

*Speluncae vivique lacus.*

J'étais resté appuyé sur le vieux livre entr'ouvert, dont les pages se chiffonnaient sous mon coude. J'avais l'âme pleine de toutes ces idées vagues, douces et tristes, qui se mêlent ordinairement dans mon esprit aux rayons du soleil couchant, quand un bruit de pavé sous les roues m'a réveillé. Nous entrions dans une ville. – Qu'est cette ville ? – Mon cocher m'a répondu : – C'est Varennes » (Hugo Victor, *Œuvres complètes*, Laffont, vol. *Voyages*, p. 20).

La pièce « Pasteur et troupeau », par exemple, met en scène l'évolution d'un lyrisme qui prend sa source dans le cadre d'un tableau idyllique, évoluant vers une percée verticale d'inspiration évangélique avant de revenir à l'horizontalité d'un paysage maritime, dans un registre épique qui représente le poète exposé sur son rocher au vent de l'histoire. Le rocher des visibilités apparaît alors comme la métamorphose du lieu rhétorique qui autrefois abritait le moi, dans un mouvement qui inverse la polarité de l'effondrement lyrique et de sa renaissance spectrale, de l'idylle apolitique et de l'épopée polyphonique, de l'ode et de la contemplation. Car le terme *idylle*, comme nous l'apprennent les philologues<sup>20</sup> n'est pas de Théocrite et a été forgé par les érudits byzantins qui usèrent du diminutif pour opposer cette forme poétique, jugée mineure, à l'idéal lyrique des Odes triomphales de Pindare qui portent depuis l'antiquité la mention *eidè*<sup>21</sup>, à côté de *oida*. Avant de se définir comme un petit tableau de genre<sup>22</sup>, l'idylle serait donc un lyrisme en mode mineur, une ode en réduction, une petite ode. S'il s'agit peut-être d'une étape dans l'évolution générale de la poésie hugolienne qui se poursuivra dans les Petites Épopées de 1859, on peut surtout y voir une dynamique d'inversion des styles par laquelle Hugo comprend que l'ouverture à l'espace le plus large passe autant par l'élévation que par le mouvement horizontal<sup>23</sup>, la fragmentation dans les milliers de voix anonymes qui animent l'espace public : « La paille porte, humble pilastre, / L'épi d'où naissent les cités » écrit ainsi Hugo dans les vers 476 et 477 des « Mages »<sup>24</sup>.

### III. Stylistique de l'espace public

#### 1. Indétermination

Incertain, l'espace public se lit dans les genres mineurs mais également dans les petites

<sup>20</sup> Carl Kattein « Histoire du mot idylle », *Mélanges de philologie offerts à Ferdinand Brunot*, Genève, Slatkine, 1972.

<sup>21</sup> *eide* est interprété comme synonyme d'*idea*. Ignorant le sens technique de *eidōs*, qui désigne une forme métrique, les érudits d'après le témoignage d'Eustathe (XII<sup>e</sup> siècle) le rapprochent d'*ideai*.

<sup>22</sup> « Vauquelin a choisi le mot *idillie* pour faire ressortir une différence entre *églogue* et *idylle* : il entend par *idillies* de petit tableaux de genre, tels que les poèmes bucoliques de Théocrite l'étaient eux aussi, comme il croit. [...] cette acception du terme, toute fautive qu'elle soit, a été depuis embrassée presque communément et s'est propagée surtout dans la littérature française. » (C. Kattein, art. cit., p. 229).

<sup>23</sup> Par ce biais, l'espace public touche de manière asymptotique à l'espace métaphysique qui se dédouble dans « les plis des horizons » (« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique ») et dans la ligne verticale qui relie la terre et le ciel. Nombreuses sont les formes qui combinent ce double mouvement vertical et horizontal, par exemple le crucifix ou l'échelle, formées de colonnes et de barres horizontales.

<sup>24</sup> Avant de conclure la section VII, à laquelle appartient ces vers, sur l'appareil optique du « microscope » qui « regarde l'infini d'en bas ! »

formes que met en lumière l'appareil optique du vers, dans les mots, qui sont « des choses » et à qui Hugo enjoint « soyez république ». La chose publique n'est donc pas un indicible, mais un mot qui dit l'indétermination et rime avec *prose*<sup>25</sup>, appelant le poète à se démarquer d'une poétique du vague dans laquelle *chose* rimait autrefois avec *rose*<sup>26</sup>. Dans sa métempsychose poétique, l'âme contemplative en garde la mémoire, tout en lui adjoignant le supplément de la lettre p, qui est aussi l'initiale de Paris.

Pour se métamorphoser en chose publique, la chose intime doit alors passer par une phase d'oubli :

Je ne songeais pas à Rose;  
Rose au bois vint avec moi;  
Nous parlions de quelque chose,  
Mais je ne sais plus de quoi<sup>27</sup>.

## 2. Provocation

N'existant pas historiquement, l'espace public fait donc partie de ces choses qui ne peuvent être actualisées que poétiquement, par le jeu combiné de l'invocation et de l'évocation<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> « Oui, vous tous, comprenez que les mots sont des choses. / Ils roulent pêle-mêle au gouffre obscur des proses ».

<sup>26</sup> On notera que la rime en *rose*, anciennement associée à l'espace d'une fête privée comme dans le poème « La fête chez Thérèse », renvoyait à la lecture des signes amoureux :

Soyez illustre et belle! aimez! riez! chantez!  
Vous avez la splendeur des astres et des roses!  
Votre regard charmant, où je lis tant de choses,  
Commente vos discours légers et gracieux.

Le mot *chose* marque également les difficultés d'interprétation propres aux signes amoureux, comme dans « La coccinelle » :

Elle me dit: "Quelque chose  
Me tourmente." Et j'aperçus  
Son cou de neige, et, dessus,  
Un petit insecte rose.  
J'aurais dû - mais, sage ou fou,  
A seize ans, on est farouche, -  
Voir le baiser sur sa bouche  
Plus que l'insecte à son cou.

<sup>27</sup> « Vieille chanson du jeune temps ».

<sup>28</sup> Comme l'explique Marc Dominicy, contrairement au discours ordinaire, organisé de manière linéaire, qui minimise ambiguïté ou désaccord, l'interprétation des messages poétiques « ne connaît aucun état final intrinsèque [...] : l'intention informative du locuteur (de l'auteur) reste toujours indéterminée, de sorte que les allocutaires (les auditeurs, les lecteurs) se divisent souvent sur la véritable signification du texte, et s'engagent volontiers dans des reformulations ou des développements sans cesse recommencés. » (*Poétique de l'évocation*, Paris, Garnier, 2011, p. 211).

N'étant pas conceptualisé ni même vraiment décrit, ne faisant pas l'objet d'un récit permettant le recul réflexif à son examen critique, il apparaît ainsi comme une pure fiction poétique. Or c'est précisément le principe de la contemplation qui, comme le rappelle Ludmila Charles, consiste à réinventer le *templum* latin, cet espace sacré que les augures délimitaient dans le ciel et sur terre pour y observer les présages. Plus radical encore qu'une utopie, son statut lui permet alors de provoquer l'imagination commune par l'évocation d'un possible à venir, de mettre en scène une pluralité de points de vue grâce à un schéma énonciatif polyphonique et de produire une croyance paradoxale qui repose sur la confiance dans la supériorité d'un espace imaginé mais en même temps sur le soupçon face à un espace dont le caractère d'évocation éphémère souligne précisément que cet espace n'existe pas. Contrairement à la contemplation au singulier, qui consiste à se pencher sur le monde tel qu'il est, le pluriel évite l'écueil d'une foi aveugle en une vérité univoque, dans la mesure où l'exemple proposé est soumis à des interprétations qui suivent les voix divergentes de la fiction poétique.

Ne pouvant être balisé par des concepts, n'existant qu'à l'état d'invocation, l'espace public ne peut donc même pas être décrit à l'aide d'une figure du type hypotypose. Il ne peut être convoqué qu'à l'aide des formes les moins spectaculaires, les plus petites, les plus discrètes, les plus prosaïques. Sans détailler ces formes minuscules, je souhaiterais dire quelques mots, avant de conclure, de l'une d'entre elles, *voilà*, dont le recueil des *Contemplations* est étoilé.

### 3. *Voilà*

Pour ce faire, je prendrai l'exemple du poème « Les oiseaux », qui appartient à la série de pièces qui font résonner octobre 1854 avec l'espace symbolique des années 1830. Associés à l'enfance et représentant la liberté, les petits oiseaux, ici des « moineaux francs » qui font « l'école buissonnière », occupent sans vergogne le « grand cimetière désert », pour y « Vider dans notre nuit toute cette lumière ». Incarnant un mouvement du dedans vers le dehors, ils sortent « des palais, des bois, de la chaumière » pour se rassembler dans un espace commun qu'ils animent à tous les sens du terme ou plutôt qu'ils provoquent<sup>29</sup> :

Quand mai nous les ramène, ô songeur, nous disons :  
« Les voilà ! » tout s'émeut, pierres, tertres, gazons ;

---

<sup>29</sup> De la même manière qu'ils provoquent le poète en le traitant de « vieux classique ».

Résultat d'une invocation au songeur l'invitant à s'allier au *je* pour former un *nous* à l'origine d'une sorte de résurrection performative de l'espace commun du deuil, le présentatif « voilà » fait résonner ensemble l'impératif « vois », dont Florence Naugrette décrit parfaitement le rôle dans *Les Contemplations*<sup>30</sup>, et le complément de lieu *là*. Parmi les différentes valeurs de *là*, on retiendra ce que les linguistes nomment sa valeur existentielle, qui « signifie toujours, d'une manière ou d'une autre, l'importance de la relation interpersonnelle<sup>31</sup> ». Plutôt qu'un point précis centré sur les *hic et nunc* de l'énonciateur, tel que le permet *ici*, *là* désigne une zone d'échange entre les interlocuteurs, qu'il s'agisse d'un espace concret ou représenté. Gardant la trace de l'impératif, *voilà* agit alors comme une instruction invitant le lecteur à s'orienter fictivement vers un lieu montré, dans une deixis imaginée<sup>32</sup> englobant la situation de lecture. Débordant le niveau enchâssant de la relation poète-lecteur, le lieu circonscrit par « voilà » se manifeste sous la forme non d'un espace établi par le texte mais d'une zone empathique à construire de manière collective.

•

Voilà... donc, quelques remarques, sur un espace public qui n'existe pas en dehors de l'espace politique sans pour autant se confondre avec lui. Historique, l'espace politique permet de faire l'expérience d'une distribution des lieux qui met en avant l'opposition à l'espace individualisé, privé. Philosophique, il se construit dans des idées et se dit dans les concepts qui lui donnent une architecture. Lyrique, l'espace public, de manière un peu différente, se lit, dans *Les Contemplations*, au fil des vers, dans des images, des configurations formelles ou des modes d'énonciation. Objet d'un discours en mode mineur, il ne se déploie pas au premier plan, mais se signale en dérangeant discrètement la symétrie du recueil, en faisant légèrement blêmir l'azur des vers ou dissoner l'harmonie poétique, comme un pli du voilage lyrique. À la manière des points de suspension ou de la ligne de points du livre IV, ligne de partage entre ce qui est dit et ce qui ne l'est pas, il se déplie horizontalement comme une attache fragile tendue au dessus du vide entre les voix du recueil, reliant ceux qui le lisent.

<sup>30</sup> « L'instant photographique dans Mes deux filles », *Choses vues à travers Hugo. Hommage à Guy Rosa*, études réunies par Claude Millet, Florence Naugrette et Agnès Spiquel, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007. Études reprise dans *Lectures des Contemplations*, Ludmila Charles-Wurtz et Judith Wulf (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 79-91. Voir aussi « Album ».

<sup>31</sup> Jeanne-Marie Barbéris, « Identité, ipsité dans la deixis spatiale : "ici" et "là", deux appréhensions concurrentes de l'espace ? », *L'Information grammaticale*, n°77, mars 1998, p. 30.

<sup>32</sup> Pour reprendre l'opposition de Karl Bühler entre « deixis am phantasma » et « deixis ad oculos », c'est-à-dire imaginaire ou visuelle. ([*Sprachtheorie*] *Theory of Language, The Representational Function of Language*, translated by Donald Fraser Goodwin, John Benjamin, Amsterdam and Philadelphia, 1990.

Guillaume Cuchet  
Université Paris Est Créteil  
CRHEC

### Des muses, des esprits et des morts.

#### Victor Hugo témoin et acteur culturel de son temps dans *Les Contemplations* (1856)

Victor Hugo est certainement le spirite le plus célèbre du XIX<sup>e</sup> siècle, de même que la séance du 11 septembre 1853 à Jersey au cours de laquelle il a cru entrer en contact avec sa fille défunte Léopoldine, noyée dix ans plus tôt, le 4 septembre 1843, avec son mari Charles Vacquerie, est probablement la séance de spiritisme la plus célèbre du monde, en tout cas de l'histoire de la littérature. Nombreux en effet sont les hommes et les femmes de cette époque qui, comme lui, sont venus aux tables au départ un peu par hasard, assez sceptiques et même parfois franchement goguenards, et qui s'y sont brutalement convertis de cette manière, face à l'irruption imprévue d'un de ces morts qui ne passent pas et qui attendent dans nos fondations intimes une cheminée par laquelle remonter, fût-elle aussi improbable que le pied d'un guéridon. Hugo est donc, pour l'historien du spiritisme<sup>1</sup>, l'un des meilleurs témoins et acteurs de cette mode à laquelle a donné lieu l'arrivée en Europe au printemps 1853 des tables et des esprits en provenance d'Amérique. De façon significative, dans la bibliographie existante sur le sujet, ce sont souvent des littéraires qui ont précédé les historiens parce qu'ils y ont été sensibilisés par Hugo généralement. La publication en 1984 du grand livre de Philippe Muray, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*<sup>2</sup>, qui est né d'un article sur « Hugo nécromantique » paru dans la revue *Tel Quel* en 1982<sup>3</sup>, a fait passer le sujet des littéraires aux historiens où il a donné lieu, depuis, à divers travaux<sup>4</sup>.

On trouve dans *Les Contemplations* une double allusion au phénomène. À l'événement d'abord dans le huitième poème du dernier livre dans lequel Hugo écrit à propos des morts, comme dans la bande-annonce d'un *blockbuster* américain : « Car ils sont revenus, et c'est là le mystère<sup>5</sup> ». À l'enseignement des esprits ensuite dans le grand poème intitulé « Ce que dit

---

<sup>1</sup> Sur le phénomène, je me permets de renvoyer à mon livre et à sa bibliographie : *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Le Seuil, coll. « L'Univers historique », 2012.

<sup>2</sup> Philippe Muray, *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, Paris, Denoël, 1984 (rééd. Gallimard, coll. « tel », 1999). Sur l'ouvrage en question, voir mon article : « L'histoire au noir de Philippe Muray. *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges* entre littérature et histoire », *Romantisme*, 2016/3, n° 173, p. 138-153.

<sup>3</sup> Philippe Muray, « Hugo nécromantique », *Tel Quel*, n° 94, novembre 1982, p. 5-34.

<sup>4</sup> Nicole Edelman a été la première en France à s'emparer du sujet en historienne à travers le prisme de l'histoire des femmes et de leur rôle de médiums. Voir notamment son livre *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France (1785-1914)*, Paris, Albin Michel, 1995.

<sup>5</sup> Victor Hugo, « Claire », *Les Contemplations*, préface de Léon-Paul Fargue, édition établie par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1973, p.333.

la bouche d'ombre » qui vient clore le recueil, juste avant la longue dédicace « À celle qui est restée en France<sup>6</sup> », c'est-à-dire Léopoldine. Le dialogue de Hugo avec les esprits a ainsi dans *Les Contemplations* une place ambiguë, à la fois centrale et relativement discrète, presque cachée. Hugo avait décidé assez rapidement que les procès-verbaux des séances de spiritisme de Jersey ne seraient publiés qu'après sa mort. Dès la séance du 14 septembre 1853, les esprits en décommandèrent la publication<sup>7</sup>. Mais on a su assez tôt dans le grand public qu'il s'était intéressé au phénomène<sup>8</sup>, ne serait-ce que par la publication des *Contemplations*, et en 1863 Auguste Vacquerie dans *Les Miettes de l'histoire*<sup>9</sup> a évoqué très ouvertement les séances de Jersey. Les procès-verbaux ont été publiés pour la première fois en 1923<sup>10</sup> dans une version partielle par son exécuteur testamentaire Gustave Simon, puis à diverses reprises, et à nouveau récemment, dans une édition de poche augmentée, par Patrice Boivin. Ils constituent l'une des sources des *Contemplations*, leur voix *off* en quelque sorte. Mais avant de voir quel genre de spirite a été Hugo et ce qu'il peut nous apprendre du phénomène, je voudrais revenir sur ces événements étranges qui fournissent une partie du contexte de publication des *Contemplations*.

### **La mode spirite européenne du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle**

L'origine du phénomène est américaine. On peut même dire que le spiritisme est un des tout premiers américanismes de la culture européenne, qui suivait de peu en cela le succès prodigieux rencontré peu de temps auparavant par le roman d'Harriet Beecher-Stowe, *La case de l'oncle Tom* (dont la première traduction française datait de 1852<sup>11</sup>).

Tout a commencé au printemps 1848 dans un bourg de l'ouest de l'État de New York, à Hydesville, dans le comté de Wayne. Au départ, il ne s'agissait que d'une banale histoire de maison hantée et de fantômes (une *spook story*), comme il en existait beaucoup dans le

---

<sup>6</sup> Je laisse de côté la question de savoir si « Ce que dit la bouche d'ombre » est le dernier ou l'avant-dernier poème des *Contemplations*.

<sup>7</sup> Victor Hugo, *Le Livre des Tables. Les séances spirites de Jersey*, édition établie par Patrice Boivin, Paris, Gallimard, coll. « folio classique », 2014, p. 90.

<sup>8</sup> Voir par exemple Paul Auguez, *Les Manifestations des esprits*, Paris, Dentu, 1857, p. 88, note 1.

<sup>9</sup> Auguste Vacquerie, *Les Miettes de l'histoire*, Paris, Pagnerre, 1863, p. 405-412.

<sup>10</sup> *Les tables tournantes de Jersey. Chez Victor Hugo. Procès-verbaux des séances*, Paris, Louis Conard, 1923. Sur l'histoire éditoriale complexe de ces procès-verbaux, voir l'introduction de Patrice Boivin dans *Le Livre des Tables*, *op. cit.*, p. 7-47.

<sup>11</sup> Voir Sarah Meer, *Uncle Tom Mania. Slavery, Minstrelsy and Transatlantic Culture in the 1850's*, Athènes (U.S.) et Londres, The University of Georgia Press, 2005.

folklore des deux Mondes<sup>12</sup>. Rien ne laissait présager qu'elle pourrait prendre une telle ampleur. En décembre 1847, dans une maison de location d'Hydesville, s'était installé un couple de fermiers méthodistes d'origine allemande, John et Margaret Fox, avec leurs trois filles. La maison avait la réputation d'être hantée et fin mars 1848, les deux benjamines de la famille, Maggie et Kate, sont entrées en contact avec le fantôme des lieux au moyen d'un code alphabétique simple du type un coup pour A, deux coups pour B, etc. Le phénomène, en partie grâce à l'esprit d'entreprise des sœurs Fox et à la presse, a rapidement fait tâche d'huile dans la région, l'État de New York, puis le pays tout entier.

Pour bien comprendre ses origines, il faut rappeler qu'on était dans une zone particulière des États-Unis : l'ouest de l'État de New York, à proximité du lac Ontario, dans ce que l'historiographie américaine appelle le « burned-over district<sup>13</sup> » (sous-entendu : par le feu de l'Esprit saint). La région avait été profondément marquée par les *revivals* évangéliques de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre de ce qu'on appelle le « Second Grand Réveil » de l'histoire du protestantisme américain, et elle était devenue depuis l'épicentre des stimuli religieux états-uniens. Le paysage religieux y était d'une extraordinaire complexité, surtout au regard des standards européens, et d'une grande effervescence. C'est là notamment qu'est né le mormonisme quelques-années plus tôt.

Cette modeste histoire de fantômes s'est répandue rapidement. On a bientôt plus parlé que des *Rochester knockings* (du nom de la ville proche d'Hydesville), *spirit rappings*, *mysterious noises*, *spiritual manifestations* ou *spiritual telegraph* (le télégraphe électrique ayant été lui aussi inventé outre-Atlantique en 1844 par Samuel Morse). À partir de 1852, on s'est mis à parler de *spiritualism* ou de *modern spiritualism* pour désigner le phénomène, terme qui n'a pas pris en France parce que « spiritualisme » avait déjà une signification et désignait une doctrine philosophique qui croyait à l'existence de Dieu et de l'âme, et qui en étudiait les attributs (ce qui était la doctrine officielle de l'Université française). Le terme « spiritisme », qui sera inventé en 1857 par l'un des principaux théoriciens français du phénomène, Allan Kardec, dans ce qui est resté jusqu'à nos jours la bible du spiritisme, *Le livre des Esprits*<sup>14</sup>, va s'imposer précisément en raison de cette ambiguïté de départ et des problèmes de traduction qu'elle posait en français. Le spiritisme, en somme, était un spiritualisme qui croyait à la possibilité de communiquer avec les morts.

---

<sup>12</sup> Voir Stéphanie Sauget, *Histoire des maisons hantées : France, Grande-Bretagne, États-Unis, 1780-1940*, Paris, Tallandier, 2011.

<sup>13</sup> Voir le livre classique de Whitney R. Cross, *The Burned-Over District. The Social and Intellectual History of Enthusiastic Religion in Western New York State, 1800-1850*, New York, Harper & Row, 1965, p. 13.

<sup>14</sup> Allan Kardec, *Le Livre des Esprits*, Paris, Dentu, 1857. Une deuxième édition, très augmentée, a paru en 1860 chez Didier et c'est elle qui a fait l'objet de nombreuses rééditions par la suite.

À partir de 1852, le phénomène a pris une ampleur considérable grâce à une évolution de la pratique initiale qui a eu tendance à se focaliser autour de ce qu'on a appelé le *table moving*, c'est-à-dire aussi bien la communication avec les esprits par le moyen des tables et des guéridons que, plus simplement, l'expérience de physique récréative qui consistait à faire tourner les tables au moyen de ce qu'on imaginait être un « fluide » plus ou moins mystérieux. L'époque s'intéressait beaucoup au « magnétisme animal » qui était en mesure de fournir une explication clé en main du phénomène, lequel a surtout touché les populations blanches et protestantes du Nord-Est et du *Middle West*, moins le Sud esclavagiste, plus conservateur sur le plan religieux, ou le *Far West*, plus rustique.

Entre les débuts du phénomène aux États-Unis et le début de la mode européenne, cinq années se sont écoulées. Les premières mentions du « spiritualisme américain » dans la presse française remontent à l'été 1852, où il était parfois confondu au départ avec le mormonisme. À ce stade en Europe, on y voyait surtout une curiosité *yankee* que l'on regardait avec commisération et dont on n'imaginait pas qu'elle pourrait un jour traverser l'Atlantique et se répandre en Europe. Le transfert s'est fait de deux manières. Par l'arrivée en Angleterre de médiums américains d'abord, souvent des femmes, venus initier le public local à la nouvelle pratique au cours de spectacles payants qui n'ont pas eu grand succès. Par un article de *La Gazette d'Augsbourg* ensuite, daté du 30 mars 1853, dans lequel l'auteur expliquait que la ville de Brême était en ébullition depuis l'arrivée par le dernier vapeur de New York d'une lettre racontant la mode du *table moving* outre-Atlantique et qui en expliquait le mode d'emploi. Brême était alors, avec Hambourg, le grand port d'émigration européenne vers l'Amérique. La notoriété du journal et de l'auteur de la lettre, leur réputation de sérieux, ont beaucoup fait pour la diffusion du phénomène. En quelques semaines, il va se répandre dans toute l'Europe et on peut quasiment suivre la vague jour par jour dans la presse. Il ne fut bientôt plus question partout que de « danse des tables », *tischrücken*, *table moving*, *tavolini giranti*, *tafeldans*, etc. Les contemporains eurent l'impression d'assister à une mode universelle (Daumier a illustré cette « fluidomanie » dans une série de gravures célèbres). De Napoléon III à la reine Victoria en passant par Hugo et le moindre petit bourgeois de province, tout le monde, ou presque, a taquiné la table à ce moment-là. Cette mode des tables, successivement « tournantes » puis « parlantes » (à partir de juin 1853), a duré un peu moins d'un an, de mai 1853, au début de la guerre de Crimée, à mars 1854, le sommet de la vague ayant été atteint dans l'hiver 1853-1854. On n'en finirait pas de citer tous les témoignages qui attestent l'ampleur du phénomène. Rares sont les correspondances, les journaux privés, la presse de l'époque qui n'en parlent pas. L'événement a produit une telle impression que, dans

les dix ou quinze années qui ont suivi, nombre d’auteurs s’y sont référés comme au prototype indépassable des flambées de crédulité collective.

### **Quel genre de spirite fut Hugo ?**

Hugo a fait partie du groupe des premiers adeptes du spiritisme qui ont persévéré dans le phénomène par-delà la retombée de la mode initiale. Pendant cette période d’incubation, qui a duré quelques années, la doctrine spirite proprement dite et le mouvement qui s’organiseront en France principalement autour de la figure d’Allan Kardec, n’existent pas encore. Il y a été initié par son amie Delphine de Girardin<sup>15</sup>, l’épouse du patron de *La Presse* (un des inventeurs de la presse moderne), qui était venue de Paris lui rendre visite en septembre 1853. Le clan Hugo avait déjà entendu parler des tables – le moyen de faire autrement ? – mais il était resté sceptique. Auguste Vacquerie, le frère de Charles, écrivit plus tard : « Nous voyions surtout dans l’attention donnée de toutes parts à ce phénomène une impulsion de la police française qui voulait distraire l’esprit public des hontes du gouvernement<sup>16</sup> ». Assez réservé au départ, Hugo s’est laissé convaincre le 11 septembre 1853 au cours d’une séance de conversion à l’émotion qui est un classique du spiritisme d’hier et d’aujourd’hui. Il va dès lors se passionner pour le phénomène pendant près de deux ans, jusqu’en octobre 1855<sup>17</sup>, surtout à partir de la fin de l’année 1853. 1854 sera pour lui l’année spirite par excellence et l’angoisse du penseur religieux se mêlant au deuil du père et à l’amertume de l’exilé politique, il va s’y engager à fond. Il n’était pas médium lui-même. Il posait les questions aux esprits et son fils Charles, le plus souvent, lui servait d’intermédiaire. Il est resté jusqu’au bout fidèle à ce mode de communication rudimentaire à base de guéridon et de pied frappeur, alors qu’on était passé depuis longtemps sur le continent à des systèmes moins primitifs du type cadrans alphabétiques à aiguille montés sur table, bientôt connus à Paris sous le nom de « tables-Girardin » (du nom de son amie), ou écriture automatique, dite alors « médianimique ». Consultée sur d’éventuelles modifications des procédés, la table de Jersey s’y est toujours refusée. Hugo a participé à une centaine de séances qui duraient généralement de 21 heures à 3, voire 6 heures du matin, et il a conversé de cette manière avec quelque 112 esprits, de Moïse à Voltaire en passant par Socrate et Jésus-Christ ou des

---

<sup>15</sup> Madeleine Lassère, *Delphine de Girardin, journaliste et femme de lettres au temps du romantisme*, Paris, Perrin, 2003.

<sup>16</sup> Cité par Gustave Simon dans *Les Tables tournantes de Jersey*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>17</sup> Le dernier procès-verbal daté dans l’édition Boivin du *Livre des Tables* est du 8 octobre 1855.

abstractions personnifiées<sup>18</sup> comme le Drame, la Poésie, la Mort, la Critique. Un système de rendez-vous et de convocations des esprits pris d'un jour sur l'autre permettait d'assurer la continuité relative du dialogue. Le 4 janvier 1855, il écrivait à Delphine de Girardin : « Les tables nous disent des choses surprenantes... Nous vivons dans un horizon mystérieux qui change la perspective de l'exil, et nous pensons à vous à qui nous devons cette fenêtre ouverte<sup>19</sup>... » Il a cessé de faire tourner les tables à l'automne 1855 mais il n'a pas cessé d'y croire, comme il l'écrit encore très ouvertement au printemps 1864 dans son *William Shakespeare* : « la table, tournante ou parlante, a été fort raillée. Parlons net, cette raillerie est sans portée<sup>20</sup> », même si, ajoutait-il, les génies poétiques qui sont eux-mêmes des sortes de tables géantes n'ont pas besoin d'elles pour être inspirés.

### **Ce que Hugo peut nous apprendre du phénomène**

Je laisse de côté ici les questions qui ont retenu les hugoliens depuis la première publication partielle des procès-verbaux des séances de tables de Jersey en 1923 sur la qualité de ces textes et l'importance de l'événement dans le développement de son œuvre poétique et de sa pensée religieuse. Certains, comme Claudius Grillet, ont parlé d'une « manière spirite »<sup>21</sup> pour caractériser la poésie de Hugo dans les années 1850. Je voudrais plutôt poser la question de savoir ce que l'historien peut apprendre de Hugo sur le phénomène. La mode des tables n'a pris cette ampleur dans l'Europe des années 1850 que parce qu'elle a rencontré sur place un terrain et une conjoncture favorables dont trois traits me paraissent ressortir tout particulièrement dans le cas de Hugo.

### ***De l'engagement politique au repli sur le souci de soi et l'espace privé***

Le premier est lié à la conjoncture politique. L'épisode des tables, en septembre 1853, survient, du point de vue de son activité littéraire, dans une sorte de vide qui sépare la publication des *Châtiments* le même mois de celle des *Contemplations* en octobre 1856. La passion pour les tables accompagne chez lui un processus de démobilisation politique partielle imposé par la pérennité d'un régime dont il a bien fallu admettre qu'il ne disparaîtrait pas à

---

<sup>18</sup> Qui font un peu penser au calendrier révolutionnaire et à son système de fêtes nationales adopté en 1794 qui honorait des héros civiques, des valeurs politiques et morales (liberté et égalité, république, vérité, justice, etc.), des sentiments (amour, foi conjugale, etc.) et des âges de la vie (jeunesse, âge viril, vieillesse).

<sup>19</sup> Cité par Claudius Grillet dans *Victor Hugo spirite*, Lyon, E. Vitte, 1929, p. 15.

<sup>20</sup> Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, GF, 2003, p. 76.

<sup>21</sup> Claudius Grillet, *Victor Hugo spirite*, op. cit., p. 135.

court terme, comme il l'avait espéré au départ. Dans les premiers temps des tables, la question de savoir quand Hugo et les siens pourraient revenir en France revenait souvent dans les séances. Hugo, tout à sa bataille politique, ne se privait pas de dialoguer en esprit avec Napoléon III dont il hantait victorieusement les cauchemars, dans un dialogue de vivant éveillé à vivant endormi qui relevait plus de la télépathie que du spiritisme proprement dit<sup>22</sup>. Progressivement cependant, la politique passe au second plan. Ce repli vers le religieux, l'intime et le souci de soi, dans l'attente du retour des opportunités politiques, n'est pas propre à Hugo. Toute une partie de sa génération, au sein de la gauche « quarante-huitarde »<sup>23</sup>, a suivi le même chemin pour soigner ses blessures ou, plus prosaïquement, occuper son temps libre. De fait, en se couchant régulièrement à trois ou six heures du matin du fait de son dialogue avec les esprits, Hugo raccourcissait d'autant son temps de veille ordinaire. Les anciens « quarante-huitards » déboussolés sont nombreux parmi les tourneurs de tables de l'époque, ce dont s'était avisée d'ailleurs la police de Napoléon III qui s'en était un peu inquiétée au départ, avant de se convaincre du caractère inoffensif du phénomène. On voit bien chez Hugo comment fonctionne ce jeu de vases communicants entre le deuil, au moins provisoire, des espérances politiques et la remontée des deuils privés qui occupent le terrain dégagé. « La rumeur des vivants s'éteint diminuée » écrit-il dans le poème intitulé « Écrit en 1855<sup>24</sup> », tandis que monte en proportion celle des morts.

### ***La religion du deuil***

Une extraordinaire religion du deuil s'exprime dans *Les Contemplations* qui est une des tendances de fond du siècle. Le paradoxe est qu'elle s'y exprime beaucoup plus que dans le *Livre des Tables*, où l'on aurait pu penser *a priori* qu'elle s'épanouirait davantage. Un grand nombre d'adeptes du spiritisme étaient des personnes en proie à des deuils compliqués, voire pathologiques, qui venaient aux tables pour continuer d'entretenir des relations avec leurs défunts et tenter de surmonter le drame intime qui les écrasait. Or en dehors de la célèbre séance initiale du 11 septembre 1853 qui l'a comme mis sur orbite dans la croyance, on ne voit pas que Hugo ait communiqué à nouveau avec sa fille défunte par ce biais, en dehors d'une visite furtive le 22 septembre suivant<sup>25</sup>. Il a eu un usage beaucoup plus littéraire

---

<sup>22</sup> Voir la grande séance du 13 septembre dans l'édition Boivin du *Livre des Tables*, *op. cit.*, p. 60-71.

<sup>23</sup> Celle qui avait vécu intensément les débuts de la révolution de février 1848.

<sup>24</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>25</sup> Victor Hugo, *Le Livre des Tables*, *op. cit.*, p. 122-123. De manière significative, on ne sait pas bien s'il s'agit de Léopoldine ou de Claire Pradier, la fille de Juliette Drouet.

et spéculatif du spiritisme. Il est vrai que l'identification des esprits est un problème permanent dans la pratique spirite. Ça parle beaucoup dans les tables mais on ne sait jamais très bien *qui* parle exactement, le monde spirite étant structurellement plein de surprises, d'anonymes, de pseudonymes et de mauvais plaisants. Peut-être Hugo a-t-il voulu éviter d'aller y voir de trop prêt, pour ne pas risquer de perdre ses illusions et désenchanter ce moment fondateur, demeuré malgré tout assez problématique. Le vrai lieu de l'expression du deuil pour lui n'est donc pas *Le Livre des tables* mais *Les Contemplations*. Celui de Léopoldine, bien sûr, qui est le principal, mais pas seulement ; tous ses deuils qui ont eu tendance à rejouer en même temps comme dans un système de poupées russes, conformément à une tendance bien identifiée par les spécialistes<sup>26</sup>, qu'il s'agisse de ses parents, de son fils premier-né Léopold, de Claire Pradier, qui est un peu dans le recueil le double de Léopoldine, etc.

On retrouve dans *Les Contemplations* les principaux traits du culte des morts du XIX<sup>e</sup> siècle, ce culte familial du souvenir et de la tombe qui fut l'un des ancrages anthropologiques et culturel les plus répandus et les plus unanimes du siècle<sup>27</sup>. Religion de la prière pour les morts, du pèlerinage sur les tombes, des fleurs déposées, réglée par un calendrier à la fois personnel, dans lequel les dates de décès jouent un rôle essentiel, et collectif, qui culmine le 2 novembre, fête des morts, au lendemain de la Toussaint. Cette fête liturgiquement mineure est anthropologiquement fondamentale et correspondait à l'époque au pic de fréquentation annuelle des églises (avec Pâques et les Rameaux). Le dernier poème des *Contemplations*, « À celle qui est restée en France », est ainsi daté significativement de « Guernesey, 2 novembre 1855, jour des morts<sup>28</sup> ».

*Les Contemplations* sont un « chant du deuil<sup>29</sup> » à la mémoire de Léopoldine. Le terme lui-même revient soixante-quatorze fois dans le recueil et trois fois dans le dernier poème, « À celle qui est restée en France ». Il faudrait ajouter pour être complet tout le vaste champ lexical de la mort : la « nuit », les « ténèbres », le « linceul », l'« ombre », le « vide », le « tombeau », les « maux », les « douleurs », les « pleurs », le « suaire », les « afflictions », le « gouffre », l'« agonie », l'« abyme », etc. Le recueil est divisé en deux parties : « Autrefois (1830-1843) » et « Aujourd'hui (1843-1855) », de part et d'autre de la date de décès de Léopoldine, mais en réalité le deuil est déjà présent, de façon souterraine et antidatée, dans la

<sup>26</sup> Voir l'ouvrage classique de Michel Hanus, *Les deuils dans la vie. Deuils et séparations chez l'adulte, chez l'enfant*, Paris, Maloine, 1998 (2<sup>e</sup> éd.).

<sup>27</sup> Guillaum Cuchet, « La communication avec l'au-delà au XIX<sup>e</sup> siècle. La religion des morts, religion de la sortie du catholicisme ? », *Romantisme*, n° 158, 2012-4, p. 44-57.

<sup>28</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 421.

<sup>29</sup> Victor Hugo, « À celle qui est restée en France », *ibid.*, p. 415.

première partie, qu'il couvre de son ombre. Aux antipodes, en un sens, des prescriptions actuelles qui nous enjoignent de raccourcir au maximum les délais de cette « maladie normale<sup>30</sup> » que serait le deuil, Hugo célèbre sa « douleur douce » et volontairement interminable. Nous n'avons pas demandé la fin de notre deuil, dit-il dans « Dolorosae », « [à] cette lâcheté qu'on appelle l'oubli<sup>31</sup>. »

On voit bien, à le lire, qu'un des ressorts de cette religion du deuil était la nécessité pour les modernes de « donner leurs chances aux morts » (comme disait Sartre), et de se donner une chance de les retrouver un jour, en refoulant en soi le scepticisme sur l'au-delà qui pourrait leur être fatal. Hugo écrit ainsi dans « Dolor » : « Chaque fois qu'ici-bas l'homme, en proie aux désastres, / Rit, blasphème, et secoue, en regardant les astres, / Le sarcasme, ce vil lambeau, / Les morts se dressent froids au fond du caveau sombre, / Et de leur doigt de spectre écrivent – Dieu – dans l'ombre / Sous la pierre de leur tombeau<sup>32</sup>. » Il ne faut pas oublier que si Hugo et les siens sont des modernes du point de vue de la sensibilité familiale, ils vivent dans un monde où la mortalité infanto-juvénile est encore très élevée. La mortalité infantile (au-dessous d'un an) était encore de 170 ‰ sous le Second Empire, contre 6 ou 7 aujourd'hui, sans parler des innombrables décès d'enfants et de jeunes. Hugo est un bon témoin de cette hécatombe quand il écrit dans « Le revenant » à propos de la mort de son fils premier-né Léopold : « Nous avons *tous* [c'est moi qui souligne] de ces dates funèbres<sup>33</sup> ! ». Curieusement, il écrit dans ce poème que l'enfant avait « trois ans<sup>34</sup> » au moment de son décès, alors que son fils Léopold avait trois mois, comme s'il avait voulu rendre ainsi plus légitime son deuil. Le drame des contemporains, dans ces milieux de la bourgeoisie et des classes moyennes qui étaient aux avant-postes des évolutions de la sensibilité dans ce domaine, est qu'ils n'avaient plus tout à fait l'affectivité adéquate à leur régime démographique. Ils ont été désarmés psychologiquement avant que les taux de mortalité ne fléchissent sérieusement, de sorte qu'ils se sont mis à vivre comme des drames ce que leurs prédécesseurs vivaient plutôt comme des accidents, malheureux certes, mais à peu près inévitables. Une autre caractéristique du deuil dans *Les Contemplations* est qu'il est porté presque à parts égales par le père et la mère, comme si Hugo avait voulu autoriser les hommes et les pères à être tristes de la mort de leurs enfants comme des femmes et des mères.

---

<sup>30</sup> L'expression est de Mélanie Klein.

<sup>31</sup> Victor Hugo, « Dolorosae », *ibid.*, p. 266.

<sup>32</sup> Victor Hugo, « Dolor », *ibid.*, p. 356.

<sup>33</sup> Victor Hugo, « Le revenant », *ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 167.

## *Une pensée religieuse ésotériste*

*Les Contemplations* sont aussi un lieu d'expression important des idées religieuses de l'auteur, notamment dans l'avant-dernier poème célèbre, « Ce que dit la bouche d'ombre », qui en est un peu la synthèse. Elles sont beaucoup plus développées dans le *Livre des tables*. Ces idées ne sont pas nouvelles. Il écrit dans le *Livre des Tables* qu'il s'en occupait « depuis vingt-cinq ans<sup>35</sup> » quand les tables sont arrivées, ce qui nous ramènerait aux alentours de 1827, au sortir de sa phase catholique. Elles ne sont pas non plus très originales. Un des *best-sellers* de l'année 1854 en France a été *Terre et Ciel*<sup>36</sup> du philosophe républicain Jean Reynaud (un ancien saint-simonien), qui défendait des idées assez semblables. Jules Simon, dans *La religion naturelle* en 1856<sup>37</sup>, disserte lui aussi sur la métempsycose, même si, lui, n'y croit pas. Allan Kardec publie *Le Livre des Esprits* en 1857 qui devient un *best seller* à partir de sa seconde édition augmentée de 1860, etc. D'une manière générale, les années 1850, qui correspondent à la première décennie, dite « autoritaire », du Second Empire, ont constitué une période faste pour ces idées ésotériques ou ésotéristes, qui étaient très répandues dans les rangs de la gauche française où tout un *New age* précoce se donnait libre cours<sup>38</sup>. Les esprits ont simplement fourni à Hugo et à ses contemporains l'occasion de les systématiser et de toucher un plus large public. Dans « Ce que dit la bouche d'ombre », on en retrouve les principaux thèmes : l'animation universelle, la métempsycose ou transmigration des âmes, la négation de l'enfer catholique et du péché originel, l'insistance sur l'expiation temporaire des méchants, un spiritualisme radical confinant au gnosticisme, l'imaginaire angélique et astronomique, etc. À noter qu'il donnait de la métempsycose une version particulièrement radicale, n'excluant pas qu'elle puisse se produire non seulement à l'intérieur du genre humain, mais aussi dans le monde végétal, animal ou minéral, perspective « orientale » devant laquelle reculèrent à l'époque les disciples d'Allan Kardec (qui réserve le terme de « réincarnation » au genre humain). Il n'est pas anodin non plus qu'un des poèmes les plus célèbres à l'époque des *Contemplations* ait été « Le revenant », étonnant poème à chute quasi cinématographique<sup>39</sup> qui évoquait la possibilité de voir les enfants morts revenir dans la fratrie à travers leurs frères et sœurs, moyennant tout un système (bien avéré) de reprises des

---

<sup>35</sup> Séance du 19 septembre 1854, *Le Livre des Tables*, *op. cit.*, p. 463.

<sup>36</sup> Jean Reynaud, *Philosophie religieuse. Terre et Ciel*, Paris, Furne, 1854.

<sup>37</sup> Jules Simon, *La religion naturelle*, Paris, Hachette, 1856, notamment p. 330-333.

<sup>38</sup> Philippe Muray s'en est fait l'historien féroce mais inspiré dans *Le XIX<sup>e</sup> siècle à travers les âges*, *op. cit.*

<sup>39</sup> À la manière du *Sixième sens* (1999) de Night Shyamalan.

prénoms abandonnés<sup>40</sup>. Hugo touchait ici une corde sensible chez les contemporains et une « croyance secondaire » (comme disent les sociologues) largement répandue. Il affronte aussi sans frémir le problème de l'absence de mémoire des vies antérieures dans le cycle des réincarnations qui était la grande difficulté des partisans de la croyance : « L'homme est l'unique point de la création / Où, pour demeurer libre en se faisant meilleure, / L'âme doit oublier sa vie antérieure. / Mystère au seuil de tout l'esprit rêve ébloui<sup>41</sup>. » Il faudrait pouvoir réfléchir davantage sur les raisons de cette étrange fascination de toute une partie des contemporains pour la réincarnation, au-delà de la distance au christianisme qu'elle révèle. Peut-être pourrait-on y voir une façon de désigner (les yeux fermés) le monde de l'inconscient que la psychanalyse découvrira à la fin du siècle au travers de cette idée que chacun avait une vie antérieure inaccessible à la remémoration qui expliquait qui il était sans bien s'expliquer elle-même<sup>42</sup>.

Le statut exact de ces croyances est difficile à préciser, au demeurant, entre rêve, espérance, doute et certitude. Il est probable d'ailleurs que Hugo y croyait moins en 1856, au moment de la sortie des *Contemplations*, qu'en 1853, au début de l'épisode des tables. On peut se reporter sur ce point au beau poème intitulé « Voyage de nuit »<sup>43</sup> dans lequel il explique que le « voyage » de la vie se fait nécessairement « de nuit » métaphysiquement parlant. Le dernier poème contient aussi cette formule significative : « Qui donc a la science ? où donc est la doctrine<sup>44</sup> ? »

## Conclusion

Les historiens de la culture qui ont recours aux sources littéraires commencent généralement par s'interroger sur la représentativité des auteurs qu'ils utilisent en se demandant s'ils sont conformes aux tendances de l'époque ou si, au contraire, ils sont exceptionnels et constituent des sortes d'hapax dans le paysage de leur temps. Dans les deux cas, ils peuvent leur être utiles mais cette utilité n'est pas la même. Il me semble cependant qu'avec Hugo le problème est un peu différent. Du point de vue de l'historien, il apparaît comme un témoin à la fois exceptionnel (par la stature et le talent) et banal, dans la mesure où il est délibérément de son temps dont il offre un théâtre d'observation privilégié. On connaît

---

<sup>40</sup> Vaste champ d'études pour les psycho-généalogistes un peu hardis.

<sup>41</sup> Victor Hugo, « Ce que dit la bouche d'ombre », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 399.

<sup>42</sup> C'est du moins ce que j'ai suggéré dans : « Utopie et religion au XIX<sup>e</sup> siècle. L'œuvre de Jean Reynaud (1806-1863), théologien et saint-simonien », *Revue historique*, CCCVI / 3, octobre-décembre 2004, p. 577-599.

<sup>43</sup> Victor Hugo, « Voyage de nuit », *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 358-359.

<sup>44</sup> Victor Hugo, « À celle qui est restée en France », *ibid.*, p. 417.

le passage célèbre de la préface des *Contemplations* : « Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une<sup>45</sup>. » Si la « destinée » est une, les « proportions », elles, sont singulières, et ce sont elles, précisément, qui permettent à l'historien de *voir* chez Hugo, avec une exceptionnelle clarté, ce qui chez les contemporains est souvent moins visible parce que présent à l'état plus diffus et avec moins d'éclat. Philippe Muray parlait à propos de Hugo de littérature « liturgique » (célébrant les « mystères » de l'époque), par opposition à la littérature « critique » d'un Baudelaire<sup>46</sup>. Ceci me paraît tout particulièrement vrai de cette religion du deuil qui traverse *Les Contemplations* et qui était à la fois un trait d'époque et une expérience intime. Les années 1850 sont celles de l'arrivée du spiritisme en Europe mais aussi de la diffusion massive, dans les pays de culture catholique, de la dévotion aux âmes du purgatoire<sup>47</sup> et de la généralisation de la religion du cimetière et de la tombe. Or par cette espèce de pèlerinage mental sur la tombe de Léopoldine que sont *Les Contemplations* (à défaut de pèlerinage réel, désormais impossible), Hugo me paraît avoir non seulement *reflété* la religion des morts qui était en train de se généraliser dans la société française, mais l'y avoir littéralement *initiée* en organisant autour de la tombe de sa fille chérie un véritable deuil national. L'extraordinaire est que ce dernier dure encore puisque dans les écoles, génération après génération, les enfants de France, d'où qu'ils viennent, continuent inlassablement de reprendre avec lui le chemin de Villequier : « Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne...<sup>48</sup> »

---

<sup>45</sup> Victor Hugo, Préface, *ibid.*, p. 28.

<sup>46</sup> Voir Alexandre de Vitry, « S'absenter de son siècle. Le Baudelaire de Philippe Muray », *Littérature*, n° 177, mars 2015, p. 73-85.

<sup>47</sup> Guillaume Cuchet, *Le crépuscule du purgatoire*, Paris, Armand Colin, coll. « L'histoire à l'œuvre », 2005.

<sup>48</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 226.

Esther Pinon  
Université de Bretagne-Sud (HCTI)  
Université de Rouen (CÉRÉdI)

### Le doute dans *Les Contemplations*

*Doubt thou the stars are fire,  
Doubt that the sun doth move,  
Doubt truth to be a liar,  
But never doubt I love.*  
Hamlet, acte II, scène 2.

La lettre d'Hamlet à Ophélie, lue par Polonius à l'acte II, scène 2 de la tragédie de Shakespeare<sup>1</sup>, est le *credo* hétérodoxe de tout un pan du romantisme : Musset la cite dans la « Dédicace » de *La Coupe et les lèvres*<sup>2</sup>, George Sand l'imité dans *Lélia*<sup>3</sup> et Hugo dans *Les Contemplations*. Dans « L'Âme en fleur », la quatrième strophe d'« Il fait froid » est en effet une transposition de ces quatre vers shakespeariens, que le reste du poème glose :

Le cœur, c'est la sainte fenêtre.  
Le soleil de brume est couvert ;  
Mais Dieu va rayonner peut-être !

Doute du bonheur, fruit mortel ;  
Doute de l'homme plein d'envie ;  
Doute du prêtre et de l'autel ;  
Mais crois à l'amour, ô ma vie<sup>4</sup> !

Hamlet, à qui parlent les spectres et qui, après la noyade d'une jeune fille aimée, le crâne de Yorick à la main, regarde la mort en face et s'interroge sur le sens de l'existence, pourrait être le double du poète des *Contemplations*. Hugo ne le mentionne pourtant que deux fois, dans « Quelques mots à un autre<sup>5</sup> » et « Le poète<sup>6</sup> », sans lui accorder un relief particulier : Hamlet apparaît dans des énumérations, et lorsque ses mots sont cités, dans « Il fait froid », il n'est pas nommé. Parce qu'il est l'emblème d'une pensée aux prises avec les vertiges de l'incertain,

---

<sup>1</sup> « Doute que les astres soient de flammes, / Doute que le soleil tourne, / Doute que la vérité soit la vérité, / Mais ne doute jamais de mon amour ! », trad. François-Victor Hugo revue par Sylvain Ledda, Paris, Classiques Bordas, 2005, p. 71.

<sup>2</sup> « Vous me demanderez si j'aime quelque chose. / Je m'en vais vous répondre à peu près comme Hamlet : / Doutez, Ophélie, de tout ce qui vous plaît, / De la clarté des cieux, du parfum de la rose ; / Doutez de la vertu, de la nuit et du jour ; / Doutez de tout au monde, et jamais de l'amour. » Alfred de Musset, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2006, p. 222.

<sup>3</sup> « Doute de Dieu, doute des hommes, doute de moi-même, si tu veux, dit Sténio, en s'agenouillant devant elle, mais ne doute pas de l'amour : ne doute pas de ton cœur, Lélia ! », George Sand, *Lélia*, éd. Pierre Reboul, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2003, p. 69.

<sup>4</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, éd. Ludmila Charles-Wurtz, Paris Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de Poche », 2002, p. 146, v. 10-16. Toutes les références aux *Contemplations* renvoient désormais à cette édition et sont signalées dans le corps du texte.

<sup>5</sup> « Vous dites qu'après tout nous perdons notre peine, / Que haute est l'escalade et courte notre haleine ; / Que c'est dit, que jamais nous ne réussons ; / Que Batteux nous regarde avec ses gros yeux ronds, / Que Tancrede est de bronze et qu'Hamlet est de sable » (p. 105, v. 153-157).

<sup>6</sup> « Il étreint Lear, Brutus, Hamlet, êtres énormes, / Capulet, Montaignu, César, et, tour à tour, / Les stryges dans le bois, le spectre sur la tour » (p. 237, v. 24-26).

Hamlet passe comme une ombre à peine perceptible sur *Les Contemplations*, recueil dans lequel Hugo tend à estomper le sentiment du doute.

Celui-ci occupait une place de premier plan dans *Les Chants du crépuscule*, dont le titre dit le demi-jour d'une époque en proie à toutes les incertitudes. Le motif est développé dans la préface, dans le poème liminaire, « Prélude », dans « Que nous avons le doute en nous », et se prolonge dans *Les Voix intérieures* où il s'impose notamment dans « *Pensar, dudar* ». Le doute serait le propre du siècle ; or dans *Les Contemplations* et particulièrement dans « Au bord de l'infini », le poète en exil se situe hors de la vie, « Hors des temps », comme à l'issue de la première série de *La Légende des siècles*. Le doute appartiendrait donc à « Autrefois » et serait voué à disparaître d'un « Aujourd'hui » qui déborde les digues du présent, pour laisser place au mystère, puis à la certitude. Le mouvement était déjà amorcé dans *Les Rayons et les ombres*, notamment dans « *Cæruleum mare* », qui par bien des aspects est une contemplation avant la lettre et proclame la même foi amoureuse que « Il fait froid » :

Il faut aimer ! l'ombre en vain couvre  
L'œil de notre esprit, quel qu'il soit.  
Croyez, et la paupière s'ouvre !  
Aimez, et la prunelle voit<sup>7</sup> !

#### DOMPTER LE DOUTE

Le doute serait donc un moment à dépasser. Il ressurgit néanmoins dans *Les Contemplations*, dans la mesure où le recours au sentiment amoureux demeure un rempart fragile. La conclusion de « Que nous avons le doute en nous », dans *Les Chants du crépuscule*, était optimiste : « Aimer, c'est la moitié de croire<sup>8</sup> ». Mais cette demi-croyance s'avère insuffisante face à l'énigme permanente qu'est l'existence du mal, ainsi que le suggère Jean-Bertrand Barrère lorsqu'il commente les poèmes des *Contemplations* composés en février 1854 (« Chose vue un jour de printemps » et « Crépuscule », suivis en mars par « *Mors* », « *Horror* » et « *Dolor* ») : « Telle est en effet la forme sous laquelle le problème va hanter désormais l'imagination du poète : l'amour suffit-il vraiment à faire oublier l'abîme, la mort<sup>9</sup> ? ». Le mal, la mort, la misère, rendent incompréhensible l'ordre du monde et les desseins divins, dont la voix poétique persiste à postuler l'existence, ne serait-ce que parce que, face au scandale, il lui faut un interlocuteur à interroger. Dans « Chose vue un jour de printemps », la nature riante d'« Aurore » et de « L'Âme en fleur » devient le visage d'une révoltante indifférence, qui prolonge les injustices sociales. Ce sont alors non seulement les croyances optimistes qui sont remises en cause, mais le crédit même que le lecteur avait pu accorder aux deux premiers livres :

Ô Dieu ! la sève abonde, et dans ses flancs troublés,  
La terre est pleine d'herbe et de fruits et de blés ;  
Dès que l'arbre a fini, le sillon recommence ;  
Et pendant que tout vit, ô Dieu, dans ta clémence,  
Que la mouche connaît la feuille du sureau,  
Pendant que l'étang donne à boire au passereau,  
Pendant que le tombeau nourrit les vautours chauves,  
Pendant que la nature, en ses profondeurs fauves,

---

<sup>7</sup> Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres*, dans *Œuvres poétiques I. Avant l'exil 1802-1851*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 1114.

<sup>8</sup> *Les Chants du crépuscule*, *ibid.*, p. 911.

<sup>9</sup> Jean-Bertrand Barrère, *La Fantaisie de Hugo, tome 2 : 1852-1885*, Paris, Klincksieck, 1972, p. 67.

Fait manger le chacal, l'once et le basilic,  
L'homme expire ! – Oh ! la faim, c'est le crime public.  
C'est l'immense assassin qui sort de nos ténèbres.

Dieu ! pourquoi l'orphelin, dans ses langes funèbres,  
Dit-il : « J'ai faim ! » L'enfant, n'est-ce pas un oiseau ?  
Pourquoi le nid a-t-il ce qui manque au berceau ? (p. 213-214, v. 47-60)

Le trouble s'accroît encore dans l'expérience du deuil, et le doute culmine dans « Trois ans après ». De nouveau, l'hypothèse de la bonté de Dieu, insoutenable devant le scandale absolu qu'est la mort de l'enfant, et l'existence même de la parole poétique, que le désespoir rend vaine, sont mises à mal dans un même mouvement :

Si ce Dieu n'a pas voulu clore  
L'œuvre qu'il me fit commencer,  
S'il veut que je travaille encore,  
Il n'avait qu'à me la laisser ! (p. 276, v. 33-36)

L'acte d'écrire perd son sens, en même temps que l'univers.

Cependant le poème existe, et marque déjà une évolution par rapport à la ligne de pointillés du 4 septembre 1843 : le doute et le refus de parler peuvent se dire, le poème peut se lire comme une grande prétérition qui relance la tension lyrique du recueil, qui remet la poésie « en marche ». Puisque le doute met en péril la possibilité même de l'écriture, le recueil devient le lieu d'une lutte âpre, vitale, qui consiste à conjurer ce doute mortifère, à le verbaliser tout en le tenant à distance, c'est-à-dire à l'intégrer, l'absorber peut-être, pour ne pas être englouti en lui. Dans « À Villequier », poème de l'acceptation du deuil, le doute est ainsi présenté comme un égarement sans être renié ; il est intégré au cycle de la vie et de la souffrance, inexplicable mais nécessaire :

Considérez qu'on doute, ô mon Dieu ! quand on souffre,  
Que l'œil qui pleure trop finit par s'aveugler,  
Qu'un être que son deuil plonge au plus noir du gouffre,  
Quand il ne vous voit plus, ne peut vous contempler,

Et qu'il ne se peut pas que l'homme, lorsqu'il sombre  
Dans les afflictions  
Ait présente à l'esprit la sérénité sombre  
Des constellations ! (p. 299-300, v. 105-112)

Et lorsque le doute révolté reparait dans « Claire P. », plus violent encore peut-être que dans « Trois ans après », il est délégué à une voix tierce, celle de Juliette Drouet, à son tour frappée par le deuil. Les principaux motifs du recueil peuvent alors être niés, les uns après les autres, sans que l'œuvre écrite soit mise en péril, parce que ce n'est plus le « je » qui assume le pyrrhonisme dévastateur du deuil encore à vif :

Claire, tu dors. Ta mère, assise sur ta fosse,  
Dit : – Le parfum des fleurs est faux, l'aurore est fausse,  
L'oiseau qui chante au bois ment, et le cygne ment,  
L'étoile n'est pas vraie au fond du firmament,  
Le ciel n'est pas le ciel et là-haut rien ne brille,  
Puisque lorsque je crie à ma fille : « Ma fille,  
Je suis là. Lève-toi ! » quelqu'un le lui défend ; -  
Et que je ne puis pas réveiller mon enfant ! – (p. 358, v. 63-70)

Au dernier stade de ce travail d'intégration du doute à la parole, s'opère sa poétisation par l'allégorie ou la métaphore, par la vertu desquelles il devient une entité autonome, terrifiante mais extérieure au poète – les ravages du doute peuvent alors être dépeints sans qu'ils dévorent le locuteur : le doute est en lui, mais il n'est plus lui ; il est en son esprit, qui lui donne naissance et forme, et ce faisant le maîtrise. Ce processus est à l'œuvre dans « Pleurs dans la nuit », où le doute, erreur mortifère, est soudain doué de parole :

Mon esprit, qui du doute a senti la piqûre,  
Habite, âpre songeur, la rêverie obscure  
Aux flots plombés et bleus,  
Lac hideux où l'horreur tord ses bras, pâle nymphe,  
Et qui fait boire une eau morte comme la lympe  
Aux rochers scrofuleux.

Le Doute, fils bâtard de l'aïeule Sagesse,  
Crie : – À quoi bon ? – devant l'éternelle largesse,  
Nous fait tout oublier.  
S'offre à nous, morne abri dans nos marches sans nombre,  
Nous dit : – Es-tu las ? – Viens ! – Et l'homme dort à l'ombre  
De ce mancenillier. (p. 408, v. 7-18)

Le doute n'est donc pas nié, au contraire : sa puissance est mise en évidence, et le deuxième chant du poème le dit inévitable, en raison de la dualité de l'homme. Il est néanmoins circonscrit par la puissance de la parole poétique, et les « Pleurs dans la nuit » peuvent se résoudre en un plaidoyer résolu pour une foi aveugle :

Ne doutons pas. Croyons. Emplissons l'étendue  
De notre confiance, humble, ailée, éperdue.  
Soyons l'immense Oui.  
Que notre cécité ne soit pas un obstacle ;  
À la création donnons ce grand spectacle  
D'un aveugle ébloui. (p. 431-432, v. 649-654)

## LE TEMPS DES EBLouisSEMENTS

De « *Pauca meæ* » jusqu'« Au bord de l'infini », le poète accomplit ainsi le parcours qu'il avait contemplé à la charnière d'« Autrefois » et « Aujourd'hui », dans « *Magnitudo parvi* ». Le poème central du recueil rappelle en effet l'existence du scepticisme et du doute, jusqu'à l'hypothèse de la mort de Dieu, symbolisée au chant II par le motif de « l'œil [...] crevé » (p. 245, v. 137). Mais ce scepticisme et ce doute sont tenus à distance dans la mesure où le contemplateur les situe dans l'espace hypothétique d'un « autre monde » (p. 243, v. 103) qu'il se « figure » (p. 243, v. 101) comparable au sien. La méditation rappelle ensuite que le doute est inévitable, parce que le livre de l'univers est presque indéchiffrable : c'est un Tout complexe orchestré par « L'Inconnu, celui dont maint sage / Dans la brume obscure a douté » (p. 248, v. 233-234). Mais, à travers la figure du pâtre, le chant III révèle que le doute, obstacle à la vision, peut parfois être levé : les « petits », les simples, les libres, percent son obscurité, et dans l'infinité des mondes, le pâtre « voit l'astre unique ; il voit Dieu ! » (p. 261, v. 603).

Le recueil affirme ainsi une certitude, celle qu'une révélation mettra fin au doute, fût-ce dans la mort. Un petit nombre d'heureux – le pâtre, les mages – a accès à la vision dès ce

monde ; les autres les rejoindront à l'instant du trépas. Le huitième poème de « *Pauca Meæ* », « À qui donc sommes-nous... ? », fait en effet du doute un cauchemar dont on ne s'éveille qu'en mourant :

Songe horrible ! le bien, le mal, de cette voûte,  
Pendent-ils sur nos fronts ? Dieu, tire-moi du doute !  
Ô sphinx, dis-moi le mot !  
Cet affreux rêve pèse à nos yeux qui sommeillent,  
Noirs vivants ! Heureux ceux qui tout à coup s'éveillent  
Et meurent en sursautant ! (p. 286, v. 19-24)

Cet espoir paradoxal – mourir pour savoir – est cependant bien maigre, et l'homme exige d'être « tiré du doute » dès cette vie, souhaite que seul un mage a le pouvoir d'exaucer. Dissiper le doute est par conséquent la fonction du poète, affirmée dès « Aurore ». L'avant-dernier poème de la section, s'il expose le nécessaire mélange des registres poétiques, trace aussi déjà la voie d'une poésie lumineuse et prophétique :

Il faut que le poète, épris d'ombre et d'azur,  
Esprit doux et splendide, au rayonnement pur,  
Qui marche devant tous, éclairant ceux qui doutent,  
Chanteur mystérieux qu'en tressaillant écoutent  
Les femmes, les songeurs, les sages, les amants,  
Deviens formidable à de certains moments. (p. 108, v. 1-6)

Telle est la mission que le poète des *Contemplations* accomplit *in fine*, avec le poème « formidable » qu'est « Ce que dit la bouche d'ombre ». Le principe des métempsychoses et de l'échelle des êtres, dont l'homme occupe les degrés intermédiaires, donne une raison d'être à tous les inexplicables qui suscitaient le doute : le mal, qui sera expié, la souffrance, vecteur de l'expiation, et la mort, qui s'avère être la clef de tout, puisque c'est par elle que les âmes voyagent. Le poème pourrait se lire comme une théodicée si Dieu n'en était largement évacué : il est l'alpha et l'oméga, l'origine (« Dieu n'a créé que l'être impondérable », p. 509, v. 51) et le terme (« Les douleurs vont à Dieu comme la flèche aux cibles », p. 531, v. 694), mais la grande logique de l'univers se déroule sans lui : une fois chargés de faute et de pesanteur, les êtres tombent où s'élèvent sans son intervention, responsables et libres. La révélation de la bouche d'ombre balaie ainsi la question de la responsabilité divine, qui constituait l'une des failles majeures d'où émergeait le doute. Pour autant, elle ne rend pas dérisoires les poèmes qui soulevaient cette interrogation lancinante, car le doute lui-même a sa place et sa nécessité dans le système édifié par « l'être sombre et tranquille » (p. 507, v. 4) qui fait la lumière sur tout :

Or, je te le redis, pour se transfigurer,  
Et pour se racheter, l'homme doit ignorer.  
Il doit être aveuglé par toutes les poussières.  
Sans quoi, comme l'enfant guidé par les lisières,  
L'homme vivrait, marchant droit à la vision.  
Douter est sa puissance et sa punition.  
Il voit la rose, et nie ; il voit l'aurore, et doute ;  
Où serait le mérite à retrouver sa route,  
Si l'homme, voyant clair, roi de sa volonté,  
Avait la certitude, ayant la liberté ? (p. 524-525, v. 489-498)

Le doute constitue donc la clef de voûte du salut. « Puissance et punition », il est la vraie grandeur des petits, et l'on comprend dès lors qu'il occupe une telle place dans « Au bord de l'infini », où il constitue le motif central de « Pleurs dans la nuit », mais aussi de « Croire, mais pas en nous... », « À la fenêtre pendant la nuit », « Ô gouffre ! l'âme plonge et rapporte le doute », « *Horror* » et « *Dolor* », ou encore : « Voyage de nuit ». En se confrontant obstinément au doute, et en le dépassant, le livre aurait, à en croire la bouche d'ombre, gravi tous les échelons qui le mènent au bord de cet infini d'en-haut que, faute de mieux, les voix nomment encore Dieu.

#### QUE NOUS GARDONS LE DOUTE EN NOUS

L'implacable démonstration du spectre est pourtant loin de tout résoudre. Si elle rend transparente la loi de l'univers, elle obscurcit en revanche considérablement la nature même du livre qui, en retranscrivant la révélation de la bouche d'ombre, enfreint l'impératif du doute au moment même où il est énoncé. On peut y voir une libération salutaire, un geste de défi qui répondrait au projet prométhéen formulé dans « *Ibo* ». Le doute est en effet une fatalité effroyable contre laquelle poètes et savants peuvent lutter, ainsi que le soulignent « Les Mages », qui opposent la clarté de la poésie à la noirceur du doute :

Et toutes ces strophes ensemble  
Chantent l'être et montent à Dieu ;  
L'une adore et luit, l'autre tremble ;  
Toutes sont les griffons de feu ;  
Toutes sont le cri des abîmes,  
L'appel d'en bas, la voix des cimes,  
Le frisson de notre lambeau,  
L'hymne instinctif ou volontaire,  
L'explication du mystère  
Et l'ouverture du tombeau !

À nous qui ne vivons qu'une heure,  
Elles font voir les profondeurs,  
Et la misère intérieure,  
Ciel, à côté de vos grandeurs !  
L'homme, esprit captif, les écoute,  
Pendant qu'en son cerveau le doute,  
Bête aveugle aux lueurs d'en haut,  
Pour y prendre l'âme indignée,  
Suspend sa toile d'araignée  
Au crâne, plafond du cachot. (p. 485-486, v. 201-220)

Dans *Notre-Dame de Paris*, la toile d'araignée était le symbole cruel de l'*Ananké*, auquel le doute se trouve donc ici implicitement apparenté. Or Claude Frolo défendait à Jacques Charmolue, procureur du roi, de sauver une mouche prisonnière de la toile<sup>10</sup> et ce refus signalait, outre le caractère inflexible de l'archidiacre, le danger qu'il peut y avoir à s'opposer au mouvement de la fatalité.

Ce danger est double dans *Les Contemplations*, car si la bouche d'ombre révèle la nécessité métaphysique du doute, celui-ci représente aussi une nécessité poétique. D'autres

---

<sup>10</sup> *Notre-Dame de Paris*, éd. Samuel S. de Sacy livre VII, chapitre 5 : « Les deux hommes vêtus de noir », *Œuvres complètes*, Jean Massin dir., t. IV/1, Paris, Club français du livre, 1964, p. 201-202.

révélation, tenue partiellement secrète bien qu'elles irriguent « Ce que dit la bouche d'ombre », suggèrent cette seconde nécessité – et l'on voit alors reparaître Hamlet. Le vendredi 13 janvier 1854, Shakespeare se manifeste à Hugo et à ses proches par l'intermédiaire des Tables parlantes, et affirme la fécondité du doute. Celui-ci serait la marque des grandes œuvres, ouvertes sur l'infini :

Don Quichotte doute, Don Juan doute, Hamlet doute. Don Quichotte cherche, Don Juan cherche, Hamlet cherche. Don Quichotte pleure, Don Juan rit, Hamlet sourit, tous trois souffrent. Dans le crâne que tient Hamlet, il y a ta larme, ô Cervantès, il y a ton rire, ô Molière. Le squelette du doute grimace sous la beauté de nos trois œuvres. Nous faisons le drame, Dieu l'achève. Regardez le ciel, c'est le dernier acte. La pierre du tombeau qui s'ouvre sur nos âmes, c'est le rideau qui se lève sur le dénouement. Applaudis, Cervantès ! Applaudis, Molière ! Applaudis, Shakespeare ! Dieu entre en scène<sup>11</sup>.

Neuf jours plus tard, Jacob vient confirmer les propos de Shakespeare, tout en leur conférant une signification plus explicitement spirituelle, très proche de la leçon de la bouche d'ombre :

Shakespeare avait raison de vous dire : le doute est au fond de toutes les œuvres humaines. Oui, Don Juan, c'est le doute. Oui, Hamlet, c'est le doute. Oui, Don Quichotte, c'est le doute. Vous n'avez pas compris le plus grand sens de ces trois figures. Voulez-vous le savoir en un mot ? La lutte de Don Juan avec la statue, la lutte d'Hamlet avec l'ombre, la lutte de Don Quichotte avec les fantômes, c'est la même lutte, c'est le combat de l'homme contre le monde invisible, c'est le pugilat du corps contre l'âme, c'est le duel de la chair avec l'esprit, c'est le sombre champ clos du doute, c'est la lutte éternelle de Jacob avec l'ange<sup>12</sup>.

Le 3 février enfin, Luther (qui lors de la même séance cite à son tour Hamlet, Don Quichotte et Don Juan, auxquels il ajoute Dante et le Prométhée d'Eschyle), complète cette série de révélations :

Maintenant comment moi qui ai entendu la parole divine ai-je douté ? Comment Socrate a-t-il douté devant la ciguë ? Comment Jeanne d'Arc a-t-elle douté devant le bûcher ? Comment Jésus a-t-il douté sur le calvaire ? Parce que le doute est l'instrument de l'esprit humain. Le jour où l'esprit humain ne douterait plus, l'âme humaine s'envolerait et laisserait la charrue avant l'aile. Votre terre resterait en friche. Or, Dieu est le semeur et l'homme est le laboureur. Le grain céleste commande au soc humain de rester dans le sillon de la vie. Homme ne te plains pas de douter, le doute est le spectre qui tient l'épée flamboyante du génie à la porte du beau<sup>13</sup>.

Le beau est ainsi en jeu dans la loi du doute en même temps que le vrai. Dissiper le doute s'avère donc particulièrement risqué, si ce n'est contre-productif. Selon l'économie du salut décrite par la bouche d'ombre, faire rayonner les lumières de la certitude revient à priver les hommes de leur accès au mérite, et donc à l'élévation. Dans une perspective poétique, le triomphe que semble constituer la révélation est tout aussi trompeur, dans la mesure où il prive le poète d'un ressort fécond. Car si le doute menace la parole, il la motive également : il instaure une instabilité, une tension, un questionnement qui pour une large part sont les raisons d'être de l'écriture. Pour que celle-ci se poursuive – dans « À celle qui est restée en France », où le regret de la vie reste aussi poignant que si les révélations spirituelles n'avaient pas eu lieu, puis dans *La Fin de Satan et Dieu*, où l'énigme du mal et le mystère de l'inconnu s'imposent de nouveau – il faut qu'un doute subsiste. Et c'est précisément en offrant la clef de

---

<sup>11</sup> *Le Livre des Tables*, éd. Patrice Boivin, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », p. 195-196.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 222.

l'univers à ses lecteurs au moment même où il affirme la nécessité du doute que Hugo préserve, comme en sourdine, cet indispensable déséquilibre, aiguillon mortel et vital. Il y a là une contradiction que deux hypothèses, également déstabilisantes, pourraient expliquer sans la résoudre. La première consiste à remettre en cause la portée de la révélation finale, dont la cohérence se fissure, et qui ne serait en définitive qu'une fiction destinée à traduire un effort de pensée encore inabouti – le recueil reste donc béant, comme la fosse. La seconde pourrait au contraire préserver la cohérence de « Ce que dit la bouche d'ombre », et donc celle du livre, mais oblige le lecteur à s'interroger sur son propre statut : cette révélation, si périlleuse pour lui, ne lui est peut-être pas destinée. En toute logique, elle n'est recevable que par ceux qui n'appartiennent déjà plus au monde des hommes : les mages, les anges, les morts. On sait que *Les Contemplations* réalisent l'éclatement du *Je*<sup>14</sup>. Peut-être opèrent-elles également la dissolution du lecteur, contraint, s'il veut adhérer jusqu'au bout à sa lecture, de sortir de lui-même, de n'être plus qu'un œil qui au fil des pages a appris à regarder dans la tombe, et au-delà.

\*  
\* \*

Hugo induit ainsi un questionnement sur le degré de véridicité de son œuvre, en même temps que sur la nature et le rôle de celui qui la reçoit, geste vertigineux qui rejoint, *mutatis mutandis*, le procédé baroque mis en œuvre par Shakespeare lorsqu'il place la vérité d'Hamlet dans une pièce dans la pièce, lorsqu'il superpose mise au jour du vrai et mise en évidence de la fiction. Peut-être la profondeur de la bouche d'ombre est-elle de cette sorte : elle est une voix dans la voix, un abîme, révélation et mise en question de la révélation. En masquant Hamlet, c'est-à-dire en jouant le rôle de celui qui triomphe du doute, Hugo prolonge indéfiniment le duel, la lutte de Jacob, il ouvre à jamais le champ clos du doute, il fait éternellement courir à la poésie le risque de cette mort que serait le silence, pour mieux la garder vivante.

---

<sup>14</sup> Voir Pierre Albouy, « Hugo ou le *Je* éclaté », *Mythographies*, Paris, José Corti, 1976, p. 66-81.

Henri SCEPI

CRP 19 (EA 3423)

Université Paris 3 Sorbonne nouvelle

## **Pensée et Poésie**

### **dans *Les Contemplations***

Tout lecteur attentif des *Contemplations* aura relevé la place centrale accordée dans ce recueil à la figure du penseur, instance vers laquelle convergent les lignes de force de l'autoreprésentation du poète et qui, par bien des aspects, légitime la visée essentielle de l'énonciation poétique. Ainsi, « Magnitudo parvi » évoque « Ceux dont les yeux pensifs contemplent la nature » (p. 241) et qui s'enhardissent à en sonder les deux infinis ; du poème « Aux arbres » se détache l'être pensif qui, « le front baissé, l'œil dans l'herbe profonde » se voue à « L'étude d'un atome et l'étude du monde » (p. 229). Sur le plan esthétique, « À M. Froment Meurice » déclare, à propos des poètes et ciseleurs, de Dante et de Cellini, que « Tous les penseurs sans chercher / Qui finit ou qui commence / Sculptent le même rocher ; / Ce rocher, c'est l'art immense » (p. 85). Enfin, pour achever ce bref inventaire, « l'être incliné, qui jette ce qu'il pense » (p. 408), et dont le profil s'accuse dans « Pleurs dans la nuit », domine la matière des livres V et VI du recueil au point de faire du poème la chambre de résonance de la pensée et le lieu d'élection du penseur. Le terme en fait concentre les différents emplois sous lesquels se manifeste le sujet poétique dans son entreprise sans cesse recommencée d'écoute et de déchiffrement de la nature, d'exploration assidue de l'abîme, d'élucidation effarée du mystère : contemplateur, rêveur, songeur, prophète, mage, philosophe, visionnaire, artiste. Toutes ces fonctions reflètent et ressaisissent une éminente activité de pensée qui, loin d'être accidentelle ou accessoire, définit d'une certaine façon la poésie comme recherche et comme expérience. Elle situe par là les enjeux de la parole du poème sur le terrain exigeant autant qu'escarpé de la vérité.

L'auteur de *Littérature et philosophie mêlées* ne pouvait certes se démettre devant une tâche qui allait requérir tous les moyens du vers, toutes les ressources du discours, et qu'Hugo s'applique à concevoir, dès l'aube de sa carrière, comme une épiphanie des idées et non comme une simple parade rhétorique et formelle. Si, comme il est écrit dans la préface de 1822 aux *Odes et poésies diverses*, la « poésie est tout ce qu'il y a d'intime dans tout » et si,

de surcroît, elle réside dans « les idées elles-mêmes »<sup>1</sup>, c'est qu'elle ne renonce pas à la mise en œuvre d'une certaine pensivité et qu'elle travaille à la mobilisation corrélatrice d'une raison poétique propre à cerner l'intérieur des choses, l'au-delà du monde et des phénomènes, la courbe de la destinée humaine, le sens du devenir historique<sup>2</sup>... Dans ses écrits de 1830 à 1850 (et notamment dans *Les Rayons et les Ombres*, à propos desquels l'auteur déclare dans la préface n'avoir pas eu « d'autre but que de penser et faire penser »<sup>3</sup>), Hugo sera fidèle à une donnée principielle qui assigne à la littérature le devoir de penser la vie, non seulement de la représenter et de la figurer, selon les libres sollicitations de l'imagination, mais de la penser, c'est-à-dire de formuler les interrogations qu'elle suscite, les hypothèses métaphysiques qu'elle inspire, les perspectives politiques et sociales qu'elle rend impérieuses, les apories et les énigmes qu'elle oppose à « l'esprit pensif » toujours prompt à confronter « Ce qui parle à ce qui murmure » (« Paroles sur la dune », p. 354). Doit-on rappeler que telle est à l'orée du premier romantisme la vocation reconnue à la littérature qui, selon les mots de Madame de Staël, désigne « tout ce qui concerne [...] l'exercice de la pensée dans les écrits »<sup>4</sup>. Ce qui place la poésie, considérée schématiquement comme l'ennemie de la philosophie, en situation de faire alliance avec l'idée et de revendiquer pleinement sa dimension spéculative aussi bien que sa portée cognitive. La tentation reste forte dès lors de réduire cette activité de pensée et le fruit qui en résulte à un éventail d'assertions figées, à une somme déduite de vérités articulées en doctrines ou en systèmes, tout se passant comme si la poésie n'était rien que le lieu d'enregistrement d'un déjà-pensé, d'une raison déjà advenue. Mais le propos que je poursuis ici est tout autre : il visera d'abord à revenir sur les motifs philosophiques qui président aux relations dynamiques de la pensée et de la poésie dans *Les Contemplations* et il s'intéressera ensuite aux déplacements induits par ce dispositif de tensions tant sur le plan du poème et de son langage que sur celui de la théorie de la connaissance. A quelle vérité le poème se destine-t-il ? Et comment ce discours de vérité s'élabore-t-il, selon quelles modalités s'écrit-il et en vue de quoi ? Répondre à ces quelques

---

<sup>1</sup> Préface aux *Odes et poésies diverses* (1822), in *Œuvres poétiques*, éd. P. Albouy, Gallimard, La Pléiade, 1964, p. 265.

<sup>2</sup> Cette « pensivité » du poème, à laquelle nous allons ici nous attacher, renvoie bien sûr à la plus haute tradition du romantisme allemand, pour lequel la poésie est la forme la plus accomplie de la pensée, mais de la pensée sans concept, c'est-à-dire inversement portée par l'image, la métaphore ou le symbole. Voir sur cette question Hans-Georg Gadamer, *L'Actualité du beau*, Alinea, 1992, en particulier p. 176-199 ; Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, Vrin, 2006 ; Michel Deguy, *La Raison poétique*, Galilée, 2000, en particulier, p. 121-132.

<sup>3</sup> Victor Hugo, *Les Rayons et les ombres* (1840), in *Œuvres poétiques*, *op. cit.*, p. 1019.

<sup>4</sup> Madame de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, éd. A. Blaeschke, Classiques-Garnier, 1998, p. 16.

questions reviendra à se demander de quelle manière dans le recueil de Hugo la pensée alliée à la poésie est pensée.

Que la poésie et la pensée s'accordent et s'exaltent réciproquement à l'aune d'une orientation philosophique du poème, il n'est rien de plus manifeste et de plus constant dans ce que nous serions tentés d'appeler l'ontopoétique hugolienne des *Contemplations*. Si le recueil, comme on l'a dit souvent, cultive une certaine diversité de tons, de registres et de formes, ce qui, assurément, en dessine la ligne continue est bien une même exigence de sens placée ouvertement sous le signe d'une pensée de l'être. Cette exigence peut prendre plusieurs formes et requérir différents offices. C'est par exemple le rêveur vigilant tout « occupé de l'éternel destin » du poème 24 de la 1<sup>ère</sup> partie, et dont l'esprit assiste, comme régénéré par un voyage nocturne, à l'éclaircissement auroral d'un firmament intérieur : « Il voit distinctement, à cette clarté blême / Des choses dans sa chambre et d'autres en lui-même » (p. 98). Cette interrogation lancinante sur la destinée humaine – dont la préface du recueil nous enseigne combien elle importe aux yeux du poète penseur – passe nécessairement par le filtre d'un esprit, ou la réverbération d'une âme, et va de pair avec un impératif d'élucidation totale dont résonnent les derniers vers du poème dédié à la mémoire de Delphine de Girardin : « Poète ! / [...] Fais pour moi transparents et la terre et les cieux ! / Révèle-moi, d'un mot de ta bouche profonde, / La grande énigme humaine et le secret du monde ! / Confirme en mon esprit Descartes et Spinoza » (p. 66). Plus que jamais, donc, la poésie est sommée de prendre le relais de la philosophie, car se faisant elle-même philosophie elle consacre ce que Badiou appelle « l'âge des poètes », ère qui correspond en cette charnière du XIX<sup>e</sup> siècle romantique au prolongement de la tradition spéculative de l'art<sup>5</sup>. Il appartient à la poésie de penser et peut-être de révéler l'être. Dans la troisième partie de « Magnitudo parvi », Hugo ne manquera pas de revendiquer cet emploi majeur du poème : la figure du berger solitaire, en laquelle se recueillent les traits saillants de l'exilé auscultant les souffles d'un autre monde, se distingue précisément des esprits hâtifs, des « savants dont la vue est basse » par le souci qu'il a de tenir l'être et l'essence et de procéder ainsi, au-delà des « fantômes du ciel profond », dans l'éloignement concerté d'une science tout entière fondée sur « des formes qui s'en vont » (p. 256-257), à un véritable dévoilement de l'être et de la vérité, à une *aléthèia*<sup>6</sup>. Et nous

---

<sup>5</sup> Alain Badiou, *Manifeste pour la philosophie*, Le Seuil, 1989, p.51. Je renvoie également au dernier essai d'Alain Badiou, *Que pense le poème ?*, Nous, 2016. Sur la tradition spéculative de l'art romantique, voir Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Gallimard, 1992, en particulier le chapitre « La poésie comme relève de la métaphysique », p.94-122.

<sup>6</sup> Telle est bien la révélation de la poésie, ainsi que le formule Giorgio Agamben à partir de la *Métaphysique* d'Aristote : « [...] l'expérience qui se trouvait au centre de la *poiesis* était la production dans la présence, c'est-

aurons été sensible, à ce moment du poème, à cet appel insistant ou à cette attente d'un centre vers quoi s'active la parole et se mobilise la pensée : centre de gravité d'une figuration cosmique en quête de son équilibre, mais aussi centre ordonnateur d'un univers dont le pivot est l'œil de Dieu, point nodal d'où partent et où se reconcentrent en retour les rayons générateurs de l'infini. Le pâtre se dit : « – Le vrai, c'est le centre. / Le reste est apparence ou bruit. / Cherchons le lion, et non l'antre ; / Allons où l'œil fixe reluit » (p. 256). La pensée qui s'avance ainsi dans ce que Hugo appelle « l'impénétrable », dans le mystère ou l'inconnu, se meut dans « Le réel, le vrai, l'élément » (p. 254). Et même le monde familier enjoint au « penseur agité » de lire – et de bien lire – « le poème éternel » de la terre selon les voies exigeantes du vrai et du juste : « Marche au vrai. Le réel, c'est le juste, vois-tu ; / Et voir la vérité, c'est trouver la vertu. / Bien lire l'univers, c'est bien lire la vie » (193). Révoquant les leçons par trop persuasives du sensible, qui toujours menacent d'égarer et d'entretenir sur nouveaux frais l'illusion du paraître et le confort du déjà connu, le poème pensif dans *Les Contemplations* s'emploie à désenclaver l'être, il aspire à tenir un langage de vérité, si celle-ci est bien, dans l'ordre des raisons supérieures, l'adéquation du discours aux choses, par la capacité retrouvée du discours à faire advenir ce qui est<sup>7</sup>.

Une telle visée poético-philosophique ne va pas sans une condition nécessaire et suffisante : l'opération de la pensée ne peut échapper aux contraintes de l'unité, avec laquelle elle fait corps. Penser, c'est tenter de cerner l'un, et de donner forme et cohérence au divers de l'expérience, à la pluralité déroutante des phénomènes, aux discontinuités de l'existence. La préface des *Rayons et des Ombres* déjà avait mis l'accent sur cette fonction unificatrice impartie à la pensée, laquelle s'impose de tenir ensemble en les articulant harmonieusement les différentes pièces qui forment « le Poème de l'Homme ». « Rien de plus divers en apparence que ses poèmes, notait alors Hugo en 1840 : au fond, rien de plus un et de plus cohérent. Son œuvre, prise dans sa synthèse, ressemblerait à la terre ; des productions de toutes sortes, une seule idée première pour toutes les conceptions, des fleurs de toutes espèces, une même sève pour toutes les racines »<sup>8</sup>. Cette dialectique de l'un et du divers, de la multiplicité foisonnante et de l'unité recentrée, est au cœur de la théorie de l'organicité poétique dont la solidarité – et même l'équivalence – poésie/pensée assure l'assise

---

à-dire le fait que, en elle, quelque chose advienne du non-être à l'être, de l'occultation à la pleine lumière de l'œuvre. » (*L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, p. 111).

<sup>7</sup> Sur cette (in)aptitude du langage poétique à faire advenir de la présence ou de l'être, je renvoie aux réflexions de Gadamer (*L'Actualité du beau*, op. cit., p. 178-180) et de Badiou (« Qu'est-ce qu'un poème, et qu'en pense la philosophie ? », dans *Petit manuel d'inesthétique*, Le Seuil, 1998, p. 41-43).

<sup>8</sup> Préface, *Les Rayons et les ombres*, op.cit., p. 1020.

notionnelle. « Tout se tient, écrit Hugo, tout est complet, tout s'accouple, et se féconde par l'accouplement »<sup>9</sup>. Nul doute que le poème des *Contemplations* ne tende aussi – c'est là une de ses aspirations, mais y parvient-il ? – à s'ordonner à un principe d'organisation qui sert de pivot à la création et de perspective axiale à son explicitation. Dans les premiers livres du recueil, notamment « Aurore » et « L'Âme en fleur », la pensée du poème se fait à la fois le reflet et la garantie d'une unité profonde qui donne à l'univers sensible, à ses formes essentielles et à ses aspects constitutifs, la morphologie vivante d'un tout consonant, ainsi que l'atteste par exemple le poème précisément intitulé « Unité » et dont la vocation dans le livre I est d'exemplifier la relation de solidarité séminale qui se noue entre le soleil, « cette fleur des splendeurs infinies », et une « humble marguerite, éclosée au bord d'un champ », autant dire ce qui est promis à l'effacement et à la caducité, ce qui même, au regard de tout ce qui passe en ce monde terrestre, relève de l'impondérable et du presque rien. Et pourtant cette fleur de la terre, dans son épanouissement éphémère, « par-dessus le vieux mur, / Regardait fixement, dans l'éternel azur, / Le grand astre épanchant sa lumière immortelle. / – Et moi, j'ai des rayons aussi ! – lui disait-elle. » (p. 99). Gardons-nous de ne voir dans cette réclamation singulière que la marque d'une analogie et l'occasion de ce qui ici ressortirait aux seuls appariements de la métaphore. Car si les ordres communiquent, si les règnes correspondent, c'est moins en vertu d'une ressemblance de rayon à rayon, qu'en raison des rayons eux-mêmes qui apparaissent dans ce contexte comme l'éclat étoilé du divin, le trait commun d'un langage, et d'une signature. Ainsi, à la fin du poème « Halte en marchant », l'un de ses bourreaux arrache à Jésus une touffe de cheveux, et dans la nuit qui s'assombrit voit bientôt dans sa main irradier des rayons. Plus sûrement encore c'est « le cœur plein de rayons » (p. 148) que le poète du livre II appelle de ses vœux une nature où tout s'aime, c'est-à-dire où tout s'assemble et se féconde dans un geste d'union qui scelle une ressemblance retrouvée à la faveur d'un déchiffrement persévérant du grand livre des choses (voir poème IV, 1<sup>ère</sup> partie). « Aimer remplace presque penser »<sup>10</sup> affirme Hugo. Le rayon est ce qui diffuse, certes, mais aussi ce qui renvoie à un centre, à une source. « Tout est plein de jour, même la nuit, écrit Hugo ; / Et tout ce qui travaille, éclaire, aime ou détruit, / A des rayons : la roue au dur moyeu, l'étoile, / La fleur, et l'araignée au centre de sa toile. / Rends-toi compte de Dieu » (p. 193). On n'insistera sur ce point que pour mieux faire ressortir le bénéfice d'une pensée qui se tisse et se conforte des chaînons qu'elle identifie entre les êtres et les niveaux disjoints du réel.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1017.

<sup>10</sup> *Les Misérables* (4<sup>e</sup> partie, Livre VIII, chapitre 2), éd. Guy et Annette Rosa, O. C., Laffont, coll. Bouquins, 1985, p. 798.

« Une voix dans les champs nous parle, écrit Hugo, une autre voix / Dit à l'homme autre chose et chante dans les bois » (p. 221). Ces voix ne font pas unisson ; elles métaphorisent cette recherche du continu dans et par l'altérité et peut-être même l'épreuve de la contradiction, du renversement et de la négation. Mais c'est dans ce croisement sans cesse repris, dans ce maillage ajouré des voix différentes et pourtant proches que la pensée, conçue comme une entreprise de totalisation et de refiguration de la nature, trouve sa justification.

Mais il est une autre condition, tout aussi impérative que la précédente, que le penseur doit remplir pour accéder au monde du pensable, lequel n'est, nous l'avons vu, ni celui du sensible, ni celui de l'immédiatement connaissable. Cette condition est le reflux du moi, sa conversion en une instance de pensée, qui ne soit pas une abstraction pure ou un ego transcendantal, mais qui, par le refus qu'elle marque des « proportions individuelles » (p. 26), fraie une voie à travers le monde tel qu'il est, les arbres, les rochers, la mer, et le ciel, vers un décroisement du sujet et de l'être, vers ce que Hugo appelle l'universel. On a beaucoup glosé la préface du recueil, en particulier la comparaison mise en avant par Hugo pour désigner son livre comme « le livre d'un mort » (p. 25). Au-delà des raisons qui peuvent ici justifier le recours à une position d'outre-tombe<sup>11</sup>, de la mort de Léopoldine à l'épreuve de l'exil vécue comme une mort à soi et aux autres, ce texte apparaît aussi comme l'écho des préceptes qui, en toute rigueur, fondent la nécessité même de la pensée philosophique : du *Phédon* de Platon à la paraphrase qu'en offre Montaigne dans la célèbre formule « Que philosopher, c'est apprendre à mourir », toute une tradition de la métaphysique se ressaisit dans ces lignes qui ne prétendent pas dire autre chose que la mort dont il s'agit est une condition de l'acte de penser ; qu'elle repose sur l'abolition des limites du moi et de ses menées intéressées, et postule la recherche d'autre chose, d'un monde à inventer, à formuler et à rendre intelligible, dans un discours émancipé de toute finalité personnelle et de toute restriction subjective.

Car c'est dans et par le langage du poème, lieu d'éclosion de la pensée, que se révèlent – ou s'aperçoivent – à la fois un sujet transpersonnel, faisant du même un autre, et des autres l'équivalent du moi, et un horizon de pensée élargi aux dimensions de l'inconnu, et peut-être même étendu aux rives de l'innommable. Certes, en 1840, au moment où s'impose à la conscience poétique de Victor Hugo le personnage d'Olympio, cette « profonde peinture du

---

<sup>11</sup> Plus qu'une autre, sans doute, s'impose ici la référence à la préface de 1846 des *Mémoires d'outre-tombe*, texte dans lequel Chateaubriand met en lumière deux principes qui seront médités par Hugo : l'énonciation post-mortem, en quelque sorte, et « l'indéfinissable unité » qui résulte du mélange et du télescopage des époques.

moi qui est peut-être l'œuvre la plus large, la plus générale et la plus universelle qu'un penseur puisse faire »<sup>12</sup>. Il semble bien que dans les conditions de l'exil, qui favorisent l'évidement du moi et font du sujet le foyer de résonance de la négativité de l'histoire autant que de la vacuité de l'être, cet élargissement vaut précisément pour le poète devenu l'ombre de ce qu'il fut et qui tient lieu, au bord de l'abîme, de « témoin de Dieu ». « Je vis dans une solitude splendide, écrit Hugo en avril 1856, comme perché à la pointe d'un rocher, ayant toutes les vastes écumes des vagues et toutes les grandes nuées du ciel sous ma fenêtre ; j'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer, et devant tous ces prodigieux spectacles et toute cette énorme pensée vivante où je m'abîme, je finis par ne plus être qu'une espèce de témoin de Dieu »<sup>13</sup>. Absorbé par cette « énorme pensée vivante », le penseur est bien celui que la nuit désigne du nom de mort (« Et la nuit lui dit : Quel est ce mort ? », « Horror », p. 458)<sup>14</sup>. Non pas le spectre flottant, qui se mêle au néant et se dissout dans le rien, mais l'être qui fait accueil à l'inconnu, se redresse en lui et lui prête sa voix<sup>15</sup>. Car, comme on peut le lire dans « Magnitudo parvi », « Mourir, c'est connaître » (p. 256).

Si donc penser consiste à favoriser « Plus de mort, et moins de nuit » (« À celle qui est voilée », p. 455), c'est que le poème est, dans les grands textes méditatifs des *Contemplations*, l'occasion d'un accroissement de l'homme, une tentative toujours recommencée d'agrandissement de l'humain, porté au seuil de l'infini, placé devant « l'être illimité » (« Mugitusque Boum », p. 365). Une courbe se dessine, des premiers livres du recueil jusqu'au livre VI, menant d'un état initial où la pensée évalue et confirme l'ordre éloquent des choses – ratifie en quelque sorte le poème de la création, lu et déchiffré ligne à ligne – à un état où l'harmonie constatée se défait, où l'équilibre se rompt entre les structures de la pensée poétique et l'envers imprenable du mystère, devant lequel les ressources de la raison s'avèrent impuissantes, les images inappropriées et les mots eux-mêmes inaptes. Pour le dire autrement, le projet anthropologique des *Contemplations* vise d'abord à conforter l'homme dans sa puissante tâche d'élévation et de progrès et entreprend de le confronter ensuite aux limites mêmes de son pouvoir. Tel est le sens de la sentence de Térence rappelée dans la préface : *homo sum, humani a me nihil alienum puto*. Si elle reprend, en écho de

---

<sup>12</sup> Préface, *Les Rayons et les ombres*, op. cit., p. 1020.

<sup>13</sup> *Océan*, « Guernesey, avril 1856 », O. C., éd. René Journet, Laffont, Bouquins, 1989, p. 273

<sup>14</sup> Voir l'article de Guy Rosa, « Du *Moi-Je* au *Mage* : individu et sujet dans le romantisme et chez Victor Hugo », dans *Hugo le fabuleux*, actes du colloque de Cerisy (30 juin-10 juillet 1984), éd. Anne Ubersfeld et Jacques Seebacher, Seghers, 1985, p. 267-285).

<sup>15</sup> Ainsi d'ailleurs que nous invite à le penser la fin de « Cadaver » (VI, 13, p. 450).

*Héautontimoroumenos*, la justification de l'insatiable curiosité de Chrémès, elle rappelle également l'article « Philosophe » de l'*Encyclopédie* dans lequel Dumarsais prend appui sur cette citation très exactement pour illustrer la pleine humanité du philosophe, dont le rôle, fondé en raison, au sein de la société des hommes est de faciliter l'avènement de la vertu, de la vérité et de la « divinité [...] sur la terre »<sup>16</sup>. En somme, le contraire du *Filousophe*, dont Thénardier est l'incarnation achevée dans *Les Misérables*. On reconnaît là l'office du « doux penseur » qui se diffuse à intervalles réguliers dans *Les Contemplations* et se recentre par exemple dans un poème dédié à Paul Meurice : le poète y apparaît comme celui qui tient dans sa main, « Le passé, l'avenir, tout le progrès humain, / [...] Tous les dictames saints qui calment la souffrance, / Raison, justice, espoir, vertu, foi, vérité » (p. 371)<sup>17</sup>.

Mais la formule de Térence assigne à l'homme un terrain anthropologique plus chancelant, ou du moins plus accidenté, puisque le désir de connaître le pousse à franchir l'infranchissable, à tenter l'impossible, à ouvrir « Le noir verrou de la porte humaine » (« Paroles sur la dune », p. 355). L'élargissement de l'homme doit se soumettre à cette tentation. On comprend bien dès lors que Dante, dans le poème initial du livre III, soit réinscrit « dans l'échelle des êtres », passant du minéral au végétal, puis du végétal à l'animal avant d'atteindre au règne humain et au sein de ce règne au royaume supérieur des génies (p. 169). Si chaque étape de ce parcours équivaut à une libération, rien n'indique que la chaîne des êtres s'arrête à ce stade, humain, trop humain, et connaisse jamais un terme. Le pâtre contemplateur de « Magnitudo parvi », le poète de la solitude et du désert, tient que « l'esprit qui pense / Subit par degrés sous les cieux / La dilatation immense / De l'infini mystérieux » (p. 254). Il s'ouvre ainsi au champ mouvementé d'une vision qui transcende les catégories ordinaires de la logique et désassemble les paradigmes classiques de l'anthropologie. Non seulement il se persuade que « l'humaine aventure / N'est rien qu'une apparition » – c'est-à-dire, glose nécessaire, que « Chaque créature / Est toute la création » – mais de plus « Il sent plus que l'homme en lui naître » (p. 256). Et l'on sait que ce « plus » – ce supplément qui risque de devenir le centre et le noyau – n'est pas nécessairement du côté du Dieu, il peut aussi pencher du côté du « noir mystère ». Si la pensée poétique du progrès dans *Les Contemplations* prend en charge la destinée humaine, comme il est si bien dit dans la préface, il n'en reste pas moins vrai qu'elle épouse une trajectoire qui outrepassse les limites auxquelles d'ordinaire elle doit se soumettre : elle prend place dans un cadre spéculatif et conjectural qui

---

<sup>16</sup> Dumarsais, « Philosophe », *Encyclopédie*, 1<sup>ère</sup> éd., 1751, t. XII, p. 512.

<sup>17</sup> « La philosophie, écrit Hugo ailleurs, doit être une énergie ; elle doit avoir pour effort et pour effet d'améliorer l'homme » (*Les Misérables*, *op. cit.*, p. 410).

redéfinit les grilles d'intelligibilité de l'homme en suspendant les savoirs positifs qui les déterminent. Là où en d'autres lieux de discours et de pensée, s'affirme le dogme et se renforce le scepticisme, le poème fait place à un renversement paradoxal – littéralement opposé à l'empire de la *doxa* – à la faveur duquel un questionnement surgit qui loin de figer des positions arrêtées et irréconciliables, les dynamise et les dialectise. C'est ainsi que le problème de la mort – dont nous avons vu l'emprise principielle pour l'exercice efficient de la pensée – ne peut se résumer et se réduire dans la poétique des *Contemplations* au seul ressassement du monde spectral et de l'univers intangible des esprits. Il s'agit bien plus de faire valoir un point de fuite d'où une perspective du sens peut encore s'échapper en se diffractant, c'est-à-dire en faisant se heurter les antagonismes, en faisant jouer les antinomies.

« Pleurs dans la nuit » constitue, sans nul doute, dans cette vaste marée pensive du poème, un îlot agité sur lequel il convient de s'attarder un peu. Contemporain de la rédaction des fragments consacrés à Nemrod dans *La Fin de Satan*, ce long poème prend la forme d'une « immense méditation la plume à la main, dit Jean Gaudon, où les mouvements s'enchevêtrent inextricablement, sans qu'il soit possible de reconstituer l'itinéraire exact du poète »<sup>18</sup>. Il est vrai que le texte, qu'il ait ou non été commandé par les prescriptions de la Table, n'obéit pas à un canevas préconstruit, il ne se moule pas sur une suite d'idées préalablement agencées et ordonnées en doctrine ou en thèse ; il s'engage dans une espèce de tension qui d'emblée ouvre l'espace du dire à l'interlocution, à l'exercice d'une *dianoia* en actes, c'est-à-dire en marche vers l'universel. Il importe de lire ce poème moins comme l'orchestration suivie d'un thème – le « vieux thème de la mort universelle »<sup>19</sup> comme l'écrit Pierre Albouy – que comme le déploiement d'une pensée, d'une interrogativité en éveil qui inlassablement reprend le fil de la destinée humaine sous l'angle d'une épopée intérieure et intellectuelle, opposant au Doute, « Fils bâtard de l'aïeule Sagesse », la foi « qui délivre » (p. 192) et replaçant au centre du questionnement onto-poétique, la figure de l'être dès lors saisi comme un problème et l'activité de la pensée désormais définie comme un exercice d'incertitude. Et c'est bien à cette aptitude du poème à problématiser qu'il convient de s'attacher dans la lecture de ce texte, en y voyant moins l'effet d'un développement oratoire que l'allure coupée, syncopée, d'une pensée qui se reprend, mue par l'affrontement énergétique des idées. L'alternance des modalités par exemple – assertive-gnomique (« L'homme inquiet et vain croit marcher, il séjourne » (p. 410)), exclamative, et surtout interrogative, de loin la

---

<sup>18</sup> Jean Gaudon, *Le Temps de la contemplation*, Flammarion, 1969, p. 126.

<sup>19</sup> Note au poème « Pleurs dans la nuit », *Les Contemplations*, Poésie/Gallimard, 1973, p. 490.

plus abondante (« Ô pierres, qu'êtes-vous ? ») – constitue l'armature d'une parole qui se décentre parce que l'axe autour duquel la pensée de l'humain tourne lui-même est comme défixé, désorienté : « L'effet pleure et toujours interroge la cause. / La création semble attendre quelque chose. / L'homme à l'homme est obscur. / Où donc commence l'âme ? Où donc finit la vie ? » (p. 409). Considérons qu'il s'agit là de vraies questions, de propositions ouvertes qui condensent toute la vocation philosophique de la poésie, laquelle ne prétend nullement y apporter réponse, et de façon univoque, elle vise tout au contraire à opérer par effraction, déplacement et tremblement du sens dans l'édifice massif des dogmes et des certitudes<sup>20</sup>. Ainsi ces pierres nues surgies de terre, surgies de rien et qui sont dans la fosse comme les premiers degrés visibles de la mort : « Elles semblent s'ouvrir ainsi que des paupières ; / Et le papillon blanc dit : 'Qu'ont donc fait ces pierres ?' / Et la fleur dit : 'Hélas !' » (p. 413). Ce court dialogue allégorique décale la perspective du sens et brouille les repères traditionnellement retenus dans l'approche et le traitement philosophique de la destinée de l'homme. Il n'est plus question, on l'aura noté, de rappeler le texte harmonieux de la nature et d'en confirmer l'absolue lisibilité, comme si l'homme était voué à y occuper le rôle éminent de lecteur, de traducteur privilégié ; le propos est tout au contraire d'accuser l'écart, d'agrandir le fossé qui sépare les modalités logiques – les cadres et les normes – de la pensée et l'ordre impénétrable du « problème obscur ». Et si plus que jamais la tentation est forte de pousser « le noir verrou de la porte humaine », dans le même temps s'affirme avec autant de force le constat que « Nous sommes au cachot ; la porte est inflexible » (p. 409).

Cette impossibilité justifie le poème, car c'est d'elle que naissent tout à la fois la conjecture, la vision, le travail d'extraction conjointe du visible et de l'invisible en quoi consiste la contemplation proprement dite. De là, bien sûr, jaillit le possible, qui est l'autre nom de la poésie – depuis Aristote au moins<sup>21</sup> – le possible (244, 451), autant dire le non advenu, la puissance, le recel ou la réserve de l'être qu'il appartient au poème de mettre en œuvre, d'irréaliser. C'est pourquoi le berger ébloui de « Magnitudo parvi » qui fait « passer le monde / par sa pensée à chaque instant », peut révoquer les philosophes, Hobbes, Locke, et leurs « dialogues d'effroi » (p. 262), « l'aveugle Ptolémée » et le « myope Newton » (p. 262), bref toutes « les choses bornées » qui sortent de la science, car lui « boit, hors de l'inabordable, / Du surhumain, du sidéral, / Les délices du formidable, / L'âpre ivresse de

<sup>20</sup> Ce mouvement du sens est bien ce qu'Aristote identifie sous le terme de *metaphora* conçue comme une *epiphora*. Voir *Poétique* (21, 1457b) et *Rhétorique* (III, 10, 3 ; 1410b 17). On pourra en outre se reporter à l'article d'Irène Tamba-Mecz et de Paul Veyne, « *Metaphora* et comparaison selon Aristote », *Revue des études grecques*, 1979, vol. 92, n°436, p. 77-98.

<sup>21</sup> Voir *Poétique* (9, 1451b).

l'idéal » (p. 264). Dans les poèmes pensifs des *Contemplations*, en particulier dans les grands textes inspirés du livre VI, Hugo se livre à un travail de « désobjectivation », ne convoquant les arguments du savoir et de la connaissance positive que pour mieux en restituer la part d'ombre ou d'abîme. Tel est le propre de la pensée poétique pour Hugo, et le poète est celui qui « Devant l'être béant, / Humble [...] pense » (p. 266)<sup>22</sup>.

L'accroissement du possible humain, qui brouille les limites du connu, conduit à une espèce de désorientation ontologique, qui démontre que la poésie elle-même, toujours prompte comme on l'a dit à chercher l'unité, à soutenir les soubassements de l'être au sein du tout cosmologique, se voit sinon contestée du moins ébranlée dans ses assises. Il ne s'agit plus de seconder le monde et de le confirmer dans ses aspects extérieurs, sources d'illusions et d'égarement. Il importe moins également de valoriser les vertus d'une parole qui réunit et renoue, que d'en révéler l'envers dispersif, siège d'une pensée qui en définitive se heurte à l'impensable, faisant de l'impossible son lot et sa matière. C'est là sans doute le stade ultime de l'activité de pensée dans le poème hugolien : tout en visant la totalité et la complétude du sens, elle sonde ses propres failles, s'éprouve comme un abîme, et se déclare inapte à l'emploi suprême, d'invention, sinon de résolution du mystère, auquel elle se soumet, au nom de la vocation de la poésie qui est de connaître la raison des choses. Si souvent la nature enjoint au passant rêveur de chanter, elle lui intime plus souvent encore l'ordre de penser, c'est-à-dire de s'offrir à une béance. Il est symptomatique ainsi qu'au poème « Ecrit sur la plinthe d'un bas-relief antique », à la fin duquel retentit cette injonction : « La nature nous dit : Chante ! » (p. 222), succède le poème XXII dans le même livre III qui ne se soucie ni de chant ni de célébration et déporte l'optique lyrique du côté d'une intériorisation qui enfouit les mots de la nature dans la bouche des morts. « Moi ? je laisse voler les senteurs et les baumes, / Je laisse chuchoter les fleurs, ces doux fantômes, / Et l'aube dire : Vous vivrez ! / Je regarde en moi-même, et seul, oubliant l'heure, / L'œil plein des visions de l'ombre intérieure, / Je songe aux morts, ces délivrés » (p. 223).

Il y a donc bien, à côté, ou en dessous du poème du cosmos un autre texte, plus obscur, plus enchevêtré auquel le poème doit faire accueil au risque d'y ruiner ses raisons et d'y assombrir sa lumière. Nombreuses sont les pièces des *Contemplations* que hante ce constat

---

<sup>22</sup> Mais cette humilité l'élève en quelque sorte au-dessus des hommes en le rendant à l'illimité – autant dire à l'infini – avec lequel il se confond. Voir là-dessus dans *William Shakespeare* le passage sur l'« effrayant promontoire de la pensée d'où l'on aperçoit les ténèbres » (O. C., volume *Critique*, Laffont, Bouquins, 1985, p. 331-332).

d'une béance, d'un retrait du sens, d'une énigme sans clé, tout se passant comme si la nature – et en elle Dieu, ou l'Incréé – était privée de langage, soudain condamnée à l'aphasie. Dans la troisième partie du poème « Horror » : « La chose est pour la chose ici-bas un problème. / L'être pour l'être est un sphinx ». Ou bien dans « Pleurs dans la nuit » : « De quelqu'un qui se tait nous sommes les ministres [...] / Le problème muet gonfle la mer sonore [...] / L'énigme aux yeux profonds nous regarde obstiné » (p. 431). Ce que résume parfaitement la sentence du spectre dans le poème III du livre VI : « Le muet habite dans le sombre » (p. 402). Ces constats réitérés, notons-le, accompagnent en contrepoint les moments où s'affirment l'aptitude des penseurs à extraire de son logis secret la pensée même de Dieu consacrant par là l'office suprême de la poésie, ainsi que l'atteste par exemple le poème « Les Mages », qui rassemble « Tous les combattants des idées » (p. 499), ces « Penseurs, lutteurs des grands espoirs » qui sortent du problème et guident le genre humain en lui donnant la note espérée, la *la* qui décide de l'harmonie et du sens. Contradiction ? Palinodie ? Interpolation logique ? Tension génératrice de contraires ? Sans doute un peu de tout cela. Mais ce qui, assurément, justifie ces renversements répétés, c'est la conscience désormais étendue à tous les niveaux de la diction poétique de l'invasion irrésistible du mal, de la galopante négativité dont l'homme est l'inspirateur autant que l'instrument. Comment penser la pulsion de destruction à l'œuvre dans l'humanité – question qui amplifie à l'échelle d'une interrogation universelle la rupture que représente, dans l'ordre du progrès historique et politique, l'essor de Napoléon III ? « Crime ! enfer ! quel zénith effrayant que le nôtre / Où les douze Césars toujours l'un après l'autre / Reviennent, noirs soleils errants » (p. 461). La métaphore astrale ici employée scelle la solidarité des cycles aliénants de l'histoire et des révolutions fatales du cosmos. Négation de la pensée et de la poésie, le mal s'entête et frappe au seuil des idées, aux berges du langage. Je ne traiterai pas ici cette question<sup>23</sup>. Je me bornerai à observer que cette hantise constante du mal, qui conduit à désirer la mort comme délivrance et comme élucidation, invite à une déconstruction critique de la pensée, à une récusation de ses produits et de ses bienfaits, car le penseur – et le poète donc – ne peuvent s'exempter de ce gouffre, ils ne peuvent s'estimer indemnes. Il convient de réentendre dans certains poèmes clés du livre VI – « Horror » et « Dolor » notamment – moins le pressentiment panique de quelque migration des âmes, que l'incapacité dans laquelle se trouve la pensée poétique – comme tentative de refiguration totalisante du réel – à faire parler le monde dans son unité, à témoigner de Dieu

---

<sup>23</sup> Voir sur cette question Pierre Laforgue, « *Les Contemplations* ou poème et poésie » et « Poésie et poétique de l'exil : le livre cinquième des *Contemplations* » dans *Hugo. Romantisme et révolution*, Presses Universitaires Franc-comtoises, 2001, pp. 73-84 et p.129-140.

au nom d'une exigence que je dirais destinale, comprenant la justification de la destinée humaine. Dans « Horror » nous lisons : « Nous pensons. Après ? Rampe, esprit ! garde tes chaînes » (351). Et dans « Dolor », ce déni soudain : « Homme, n'exige pas qu'on rompe le silence ; / Dis-toi je suis puni. Baisse la tête et pense » (p. 460). Là où la pensée devrait être élucidation ou dépassement des servitudes aveugles, elle s'offre ici comme un acte de soumission au mystère, de consentement à « l'obscur loi » : « Ne jetons pas le doute aux flots comme une sonde. / Marchons sans savoir où, parlons sans qu'on réponde, / Et pleurons sans savoir pourquoi » (p. 463).

Il est frappant en effet qu'à ce stade la pensée s'apparente à un acte à la fois nécessaire et vain, à une activité sans solution ni dénouement. En vérité c'est ici de la poésie qu'il s'agit, et le langage désormais enté sur le silence, désormais creusé par le mutisme, devient une forme d'adhésion à l'être – et à cette loi qu'on voudrait établie, parce qu'axiomatique, selon laquelle « l'explication sainte et calme est dans la tombe » (p. 464). De là, cette équivalence dans « Dolor » : « Pensons, croyons » (p. 465). Le lien se resserre entre ces deux postures, qui permet d'affranchir la pensée de la tutelle des savoirs pour la reverser au crédit de la croyance, qui est acquiescement inconditionnel, acceptation pure (voir « Le pont », à l'ouverture du livre VI). À ce titre, et seulement à ce titre, « la pensée est la pourpre de l'âme » (p. 465). Mais elle est pourpre aussi en raison de la faculté qui lui est reconnue par le poète de s'instituer le lieu de la mort – et le lieu des morts : creux du deuil et enclave de la mémoire, elle garde et conserve la forme d'un envers de la raison et de la logique, ce que Hugo appelle Dieu, et dont il faut bien s'aviser qu'il est l'autre nom de la mort, autant dire de l'innommable, de l'impossible et de l'impensable. Car en ce nom se dissolvent les présomptions de l'esprit et les facilités de l'ironie. La dernière strophe de « Dolor », dans ces conditions, n'appellerait pas d'autre commentaire que celui qui oppose, au sein d'un logos divisé, le parti du scepticisme enjoué – promoteur d'une pensée sarcastique et distante – au parti de l'être fondé dans la mort, c'est-à-dire justifié en Dieu.

Si le penseur doit subir sa loi, comme il est écrit dans le poème « Insomnie » (« Penseur, subis ta loi ; forçat, tire ton câble », p. 219), c'est sans nul doute parce qu'il se plie à un devoir qui l'oblige à renoncer aux gratifications de la pensée, au confort de l'idée dans ce qu'elle a de transparent, à la formulation *heureuse* qui possède sa rigueur et sa géométrie. Le penseur hugolien dans *Les Contemplations* « cherche l'homme et trouve de la cendre » : certes d'abord le mal et ses effets, dont nous avons parlé, mais aussi le contraire même d'un objet, l'insaisissable, le dispersé, l'informe. De l'homme à la cendre, de la naissance au

tombeau, en passant par les épreuves de la vie, la pensée poétique accroche le réel, isole des points de contact, qui seront comme autant de lieux concrets par où le langage se lie aux choses, dialogue avec elles, et les ausculte. Gardons-nous de voir dans cette poétique de la mort une négation de l'immédiat sensible et l'occasion d'une pure et simple métaphysique de la parole. Si « l'incurable envie » de l'homme – et le projet du poète – est bien de « Voir par-dessus le mur » (p. 409), constatons que le premier degré de la contemplation – et de la pensée poétique – est de voir ce qui se présente d'abord et qui est « incommensurable au penseur » (p. 242). Les pierres, les flots, les rocs, le vent, les arbres, l'herbe, les animaux et les plantes, tout ce qui, loin de se fondre a priori dans le grand poème de la création, se dresse dans un mutisme opposable, dans l'énigme du non-langage. Car avant d'ouvrir à la conjecture et à la vision, les choses de ce monde accèdent à une visibilité qui les maintient dans leur être, à la fois brillant et sombre, persuasif et taciturne. Nul doute ainsi que « le chardon bleu des dunes » ne soit ce qui a été vu, senti, saisi, et que de la même manière, et de façon plus douloureuse, le crabe du poème XXII du livre V n'ait opposé sa résistance à la pensée et au verbe. Reconnaissons enfin que celui qui, dans « Trois ans après » se dit incapable de prendre part à l'ancien festin, détourne ses regards de « la voûte étoilée » et se penche obstinément vers « l'herbe épaisse où sont les morts » (p. 279), admettons que celui-là frotte sa pensée et ses mots contre cet humus odorant, de toutes parts débordant les mots, avec lequel il voudrait se confondre et sous lequel il souhaiterait à jamais disparaître.

Contre les prétentions de la raison, contre l'illusion des savoirs positifs, la pensée poétique plaide en faveur d'un être-là du monde, énigmatique, silencieux, avec lequel le langage cependant doit se mesurer, mu qu'il est par cette conviction que par lui, par le recours à un verbe assimilé à un « Fiat Lux » (p. 63), les choses refermées s'ouvriront et s'affranchiront de la nuit qui les obsède : devoir de la poésie – dont résonnent tous les poèmes des *Contemplations* – et devoir de la pensée qui affirme par là sa double fonction, libératrice et investigatrice, comme le rappellent ces vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » : « [...] la liberté suppose, / Creuse, saisit l'effet, le compare à la cause, / Croit vouloir le bien-être et veut le firmament ; / Et cherchant le caillou, trouve le diamant. / C'est ainsi que du ciel l'âme à pas lents s'empare » (p. 525).

## **Harmonies polémiques des *Contemplations***

Quand il arrive au Victor Hugo des *Contemplations* d'évoquer « l'harmonie », ou « les harmonies », il reprend un mot signé, un mot lamartinien. En 1830, Lamartine se l'est approprié pour en forger un sous-genre, haussé à la hauteur d'un titre, *Harmonies poétiques et religieuses*. Les *Méditations poétiques*, dès 1820, constituent un antécédent de poids, qui éclaire encore davantage une telle logique de création générique, de même que les *Recueils poétiques*, en 1839, en marquent un autre jalon. Les *Contemplations* viennent s'inscrire, en 1856, dans la même démarche générative<sup>1</sup>. Car il ne suffit plus de couler les vers dans des modèles préexistants, tels que l'élégie, l'ode ou la ballade – le premier titre de Victor Hugo, *Odes et Poésies diverses*, paru en 1822, et devenu rapidement *Odes et Ballades*, s'inscrit encore dans cette tradition –. Rejetant les étiquettes ancestrales et la prédominance du prosodique, Lamartine revendique des formes-sens inédites qui, sans s'y soustraire, rendent secondaire le choix de la strophe et du mètre, au profit d'un nouveau mode de poésie qui lui permette d'énoncer et de penser son propre rapport au monde, et de montrer qu'elle le fait. Le geste est fondateur : le poète crée la forme de sa propre poésie en la nommant. Il provoque ainsi *une sortie du genre à l'intérieur même de la poésie, pour la poursuivre autrement, à l'écart des catégories antérieures, dans un geste inaugural d'autonomisation de la voix*.

En marge des codes répertoriés et des classifications classiques du poétique, les méditations, les harmonies, les recueils lamartiniens et, dans leur sillage, les contemplations hugoliennes, sont donc des poèmes affectés d'emblée de qualités spécifiques, qui décrivent un mode d'être et définissent un rapport au monde. Ils se désignent comme tels avec insistance, affichant pour titre ce mode opératoire. Ce sont des dispositifs ; et ce sont des dispositions (intérieures). De l'extérieur, rien n'est changé, ou pas grand-chose – le lecteur retrouve sans désarroi, malgré quelques audaces, l'appareil ostensible du vers et ses rouages bien rodés. Pourtant, la différence touche à l'essentiel. C'est pourquoi la poésie en première personne ne peut être réduite au bavardage narcissique qu'on a tant pu reprocher, par la suite, au lyrisme romantisme : elle relie essentiellement l'expression à l'expérience, s'appuyant sur sa nature unique/partageable, et, ce faisant, modifie en profondeur sa définition même.

### **Le précédent lamartinien**

Qu'est-ce qu'une harmonie ? Lamartine s'est engagé auprès de son éditeur à la définir, dans un prologue au recueil des *Harmonies poétiques et religieuses*. Cependant, il commence sa « lettre à M. d'Esgrigny », datée de Saint-Point, le 4 octobre 1849, par un déni de préface, pour lui substituer un long récit, celui d'un retour dans le Mâconnais

---

<sup>1</sup> « Étudier le fonctionnement d'un label générique, ce sera savoir comment agit le recours aux genres dans l'engendrement et dans la réception des textes » écrit Marielle Macé (« Le nom du genre, quelques usages de l'«essai» », *Poétique* n°132, décembre 2002, Paris, Seuil, p. 401-402.)

natal, marqué par la rencontre avec le vieux « père Dutemps ». La prose narrative remplace le développement théorique. Mais ce n'est pas uniquement une facilité à laquelle cèderait un poète très peu poéticien, qui se déclare en outre « incapable de diversion littéraire quelconque », en ces temps de désastre personnel sur tous les plans. Les similitudes avec le parcours hugolien sont assez frappantes pour être signalées : la mort de sa fille unique en 1832, l'échec sanglant aux élections à la présidence de la République en 1848, à quoi s'ajoute la vente forcée de ses biens, tout concourt à faire de Lamartine un exilé de l'intérieur, devenu l'ombre de lui-même. Aussi l'éviction du discours théorique doit-elle être interprétée comme un geste intégralement signifiant : l'harmonie ne peut être saisie que dans le drame de la vie, ses étapes cruciales et les sensations les plus infimes qui l'animent. C'est poser que les harmonies ne sont pas de la littérature ; qu'elles sont « des poésies réelles et non feintes, qui sentent moins le poète que l'homme même<sup>2</sup> ». Autrement dit encore, la poésie, refusant d'être réductible plus longtemps au vieil outillage rhétorique et mythologique qui servait sa virtuosité, s'est déplacée de l'art (conçu comme maîtrise technique) vers le sujet (entendu dans son expressivité naturelle), même si son individualité ne laisse pas d'être problématique. Lamartine se contente donc *in fine* d'insérer cette lettre du retour vers son passé, afin qu'elle *tienne lieu* de préface.

Rien ne peut mieux expliquer ce que c'est qu'une *harmonie* : la jeunesse qui s'éveille, l'amour qui rêve, l'œil qui contemple, l'âme qui s'élève, la prière qui invoque, le deuil qui pleure, le Dieu qui console, l'extase qui chante, la raison qui pense, la passion qui se brise, la tombe qui se ferme, tous les bruits de la vie dans un cœur sonore, ce sont ces harmonies. Il y en a autant qu'il y a de palpitations sur la fibre infinie de l'émotion humaine. J'en ai écrit quelques-unes en vers, d'autres en prose ; des milliers d'autres n'ont jamais retenti que dans mon sein. Que le lecteur s'écoute lui-même sentir et vivre, il en notera de plus mélodieuses et de plus vraies que celles-ci. La vie est un cantique dont toute âme est une voix<sup>3</sup>.

« L'œil qui contemple » est, strictement, une harmonie. Dans le lexique lamartinien, cette dernière est décrite comme une forme-sens qui contient tout, qui permet de rendre compte de tout ce qui se joue sur l'instrument humain. Et c'est pourquoi la fin de la lettre-préface, prenant à parti le lecteur, l'incite à « trouver une sympathie dans ces accords<sup>4</sup> » et à lire en lui-même : il est potentiellement le poète de ses propres émotions. Les harmonies constituent ainsi un mode d'emploi qui donne accès à soi et tend à substituer le lecteur à l'auteur. Une telle réversibilité, on le sait, devient une loi explicite dans *Les Contemplations* : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une<sup>5</sup>. »

Lamartine reste inévitable, et Hugo est obligé de s'en souvenir, à son grand dam. Dans *Victor Hugo, Le temps de la contemplation*, Jean Gaudon le montre, autour de 1830<sup>6</sup>, happé par l'inévitable prestige de son aîné, capable d'admiration<sup>7</sup>, mais aussi

---

<sup>2</sup> Alphonse de Lamartine, Avertissement, *Harmonies poétiques et religieuses*, Paris, Hachette et Cie, Furne, Jouvot et Cie, 1879, p. 1.

<sup>3</sup> Alphonse de Lamartine, « Lettre à M. d'Esgrigny », *ibid.*, p. 35-36.

<sup>4</sup> Avertissement, *ibid.*, p. 3.

<sup>5</sup> Hugo, *Les Contemplations*, p. 26.

<sup>6</sup> Selon Jean Gaudon, s'attachant à la genèse des *Feuilles d'automne* dans les années 1830, les pastorales de la vallée de la Bièvre, écrites à travers le regard d'Olympio, décèlent surtout en Hugo un lecteur de Lamartine, et manquent d'originalité, quand ils évoquent les « harmonieuses voix » ou le « bruit harmonieux » de la nature (p. 58-59). À propos du poème « Pan », il note : « il importe assez peu, en fin de compte, que les souvenirs de Virgile et les imitations de Lamartine jouent dans ce poème un rôle plus important que les images proprement hugoliennes » (Jean Gaudon, *Victor Hugo, Le temps de la contemplation*, Paris, Champion, 2003, p. 60.)

<sup>7</sup> Quand Lamartine lui envoie ses *Harmonies poétiques et religieuses*, Hugo y répond le 20 juin 1830 par une ode extrêmement laudative, « À M. de Lamartine », qui le décrit en Christophe Colomb de la poésie, capable de trouver un

soucieux d'éclipser un rival de taille<sup>8</sup>, inventeur de monde, et cédant souvent à la tentation du pastiche. Les « harmonies » sont des « pages de sa vie intérieure », écrit Lamartine dans l'avertissement qui ouvre son recueil. Les contemplations hugoliennes, en écho, retracent « *les Mémoires d'une âme*<sup>9</sup> ». Elles participent de la même logique énumérative, destinée à synthétiser le divers, qu'il soit joyeux ou tragique, qui vient donner sa scansion à toute existence :

Ce sont, en effet, toutes les impressions, tous les souvenirs, toutes les réalités, tous les fantômes, vagues, riants ou funèbres, que peut contenir une conscience, revenus et rappelés, rayon à rayon, soupir à soupir, et mêlés dans la même nuée sombre.

Les énumérations de la préface, par lesquelles Hugo définit ce que sont les contemplations, frôlent la reprise textuelle de la fin du prologue qu'a donné Lamartine aux *Harmonies*. La multiplicité, là aussi, se résout en « tout » avec une insistance encore accrue : un principe puissant d'unification de l'expérience humaine est à l'œuvre. La contemplation, comme l'harmonie, peuvent ainsi être décrites comme des dispositions intérieures à vocation totalisante, en écho, on s'en souvient, à cette formule de Hugo dans la préface des *Odes et Ballades*, en 1822 : « la poésie c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout<sup>10</sup> ». Baudelaire<sup>11</sup> ne manquera pas de mettre cette dimension en lumière, quand il critique la spécialisation des poètes, au profit de l'ambition de « tout peindre », « depuis le visible jusqu'à l'invisible, depuis le ciel jusqu'à l'enfer » : Hugo est pour lui ce poète universel.

La contemplation hugolienne, après la méditation, l'harmonie et le recueillement lamartiniens, et dans leur continuité, formule un *nouveau mode de lisibilité du monde*. Dans leur ambition d'exhaustivité clairement assumée, ces formes de poétisation du dire mettent en relation le moi et le cosmos, le visible et l'invisible : qui veut *faire monde* doit convoquer le tout. C'est pourquoi elles permettent, par la condensation chronologique d'une vie, à la fois l'individualisation et l'universalisation extrêmes de la voix. En effet, le poète parle de tout, et il ne peut parler qu'à partir de soi, centre kaléidoscopique des sensations, des pensées et des souvenirs : le moi est à lui-même une somme. Pour tout un chacun, l'ego circonscrit avant tout un lieu irremplaçable d'expérimentation et de preuve. Puisque l'homme est engagé dangereusement dans le temps, le poème vaut comme mécanisme mémoriel ; il circonscrit un lieu de ranimation précaire, traversé par le souffle fragile de fantômes, s'offrant comme un instrument de résurrection sans illusion. Une formidable entreprise d'harmonisation est à l'œuvre : Hugo en a mesuré le risque.

## Le temps de l'harmonie

La nature, selon Baudelaire, se présente à nous sous plusieurs états simultanés, « forme, attitude et mouvement, lumière et couleur, son et harmonie. La musique des vers

---

nouveau monde. « Moi, je cherchais un monde aussi ! » s'exclame le locuteur, sous le coup d'une émulation fraternelle. Le poème figurera dans *Les Feuilles d'automne*, en 1831.

<sup>8</sup> Fontenay écrit à propos de Hugo dans son *Journal intime*, le 6 septembre 1832 : « Il s'ouvre à moi franchement : il veut la première place. – Du moins qu'on laisse la postérité décider ; il a pour le moins la prétention d'égaliser Lamartine ; qu'au moins on n'assigne point à ce dernier de prééminence. – S'il savait ne devoir point primer, prendre rang au-dessus de tous, il se ferait demain notaire » (cité par Jean Gaudon, *Victor Hugo, le temps de la contemplation*, p. 434).

<sup>9</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz, Le Livre de Poche, 2002, p. 25.

<sup>10</sup> Victor Hugo, *Odes et Ballades*, préface de 1822, éd. de Pierre Albouy, *Poésie*/Gallimard, 1964, p. 19.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, cité par L. Charles-Wurtz dans *Les Contemplations*, dossier, p. 572.

de Victor Hugo s'adapte aux profondes harmonies de la nature<sup>12</sup>. » L'harmonie revient au rythme de l'univers. Véritable nébuleuse sémantique, le mot a une polysémie puissante. Par opposition à la linéarité de la mélodie, elle présente une dimension verticale, parce qu'elle est science des accords. Mais ce sens technique s'est vite dilué dans une acception plus vague. La notion d'harmonie, en effet, « est de nature hétérogène, disputée entre deux arts, poésie et musique<sup>13</sup> ». Fidèle à « l'universelle analogie », elle ne cesse de permettre *la métaphorisation musicale du poétique* (et on se souvient qu'à l'origine le lyrisme est musique). C'est pourquoi elle parle, essentiellement, de la poésie, en même temps qu'elle est thématifiée dans de nombreux poèmes. Omniprésente dans les arts poétiques hérités du classicisme, l'harmonie revient à un « je ne sais quoi » heureux, qui articule l'ordre des mots à l'ordre du monde. Et c'est bien à une dimension cosmique qu'elle ouvre, dans sa dynamique holiste, car elle contient la promesse d'une synthèse universelle. Dans *Les Contemplations*, le poète bucolique « écoute en lui-même une lyre » (p. 37), selon le principe d'une instrumentation intérieure qui accorde l'être avec le dehors, dans un grand mouvement de fusion cosmique. Hugo insiste sur cette double musique, personnelle et naturelle, dans la préface des *Voix intérieures* : « Si ce livre qu'on va lire est quelque chose, il est l'écho, bien confus et affaibli sans doute, mais fidèle, l'auteur le croit, de ce chant qui répond en nous au chant que nous entendons hors de nous<sup>14</sup>. »

*Les Contemplations*, par rapport aux *Châtiments* qui en ont déconstruit, dans l'urgence de la guerre déclarée par Hugo à l'usurpateur, le diptyque mémoriel/satirique d'abord conçu par l'auteur, constitueraient-elles donc un livre pacifié ? Capable de recouvrer une harmonie, c'est-à-dire de sortir du chaos et de la colère ? Hugo lui-même semble avoir pensé les choses ainsi : après avoir détaché et publié les pages du pamphlet, il a voulu faire paraître un livre de « vers calmes<sup>15</sup> », dont la nuance « bleue », celle que prennent les souvenirs exposés à la lumière de l'écriture, ferait pendant au « rouge » de la polémique contre le tyran. Cet effet de contraste, ainsi que la structure du livre (« Autrefois » *versus* « Aujourd'hui ») donne à lire une recherche de l'équilibre et de la mise en écho. À partir du point aveugle que constitue, affectivement, la mort de Léopoldine, redoublée politiquement par le coup d'État de Napoléon III, se construit une symétrie inversée, dans l'histoire aussi bien individuelle que collective ; elle manifeste à la fois l'harmonie perdue, et la tension vers une harmonie retrouvée, qui interroge le mystère de la création en attendant de se résoudre, avec confiance, dans l'eschatologie.

Cette tension entre deux temporalités donne tout d'abord deux orientations possibles à l'harmonie hugolienne, à condition d'omettre un temps sinistré, le présent (moment du deuil toujours recommencé, non-lieu de l'exil). C'est par exemple la lecture qu'en donne Pierre Albouy : dans la chronologie de la production hugolienne, il distingue deux périodes nettement clivées par l'exil. « Si la période qui va des *Feuilles d'automne* aux *Rayons et les Ombres* s'achève par *Sagesse*, qui correspond, sur le plan éthique du vécu, à l'harmonie, loi de l'univers et de la poésie, à partir de l'exil se dessine une curieuse tendance à effacer l'œuvre, pour finir<sup>16</sup>. » Selon lui, à une « *poétique de l'harmonie*<sup>17</sup> », capable de résorber la fêlure du *moi* dans sa voix, succède une « *poétique*

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 570.

<sup>13</sup> Aurélie Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine, utopie d'un lieu commun*, Paris, Champion, 2005, p. 21.

<sup>14</sup> Victor Hugo, *Les Voix intérieures*, préface, *Poésie*/Gallimard, éd. de Pierre Albouy, 1964, p. 131.

<sup>15</sup> *Correspondance entre Victor Hugo et Paul Meurice*, Bibliothèque Charpentier, Eugene Fasquelle éditeur, 1909, p. 39.

<sup>16</sup> Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », *Romantisme* n°1-2, *L'impossible unité?* 1971, p. 64.

<sup>17</sup> « Dans la manière d'avant l'exil, en laissant de côté l'œuvre antérieure à 1830, une *poétique de l'harmonie* résout le problème du *moi*, de ses « fêlures » et de ses voix. Mais – et c'est la caractéristique singulière de Hugo –, avec l'exil et, essentiellement, *les Contemplations*, le même poète élabore une nouvelle poétique, qui diverge de celle de l'harmonie, et que nous définirons comme une *poétique de la transcendance*. Si, avant l'exil, les voix s'épanchaient par les fissures du *moi* que,

*de la transcendance* », qui parle à partir de la rupture, au point de s'identifier à elle. L'harmonie telle que la conçoit Pierre Albouy, dans le droit fil d'une tradition majeure, équivaut à un processus d'alchimie du cri en chant : elle apprivoise les dissonances et les résorbe en discours musicalisé. Au contraire, d'après lui, la perturbation sans précédent de l'exil marque l'impossibilité définitive de renouer avec une harmonie intégratrice et lissante, ce qui entraîne une poétique nouvelle, en l'occurrence inversée, c'est-à-dire devenue radicalement étrangère à l'harmonie première de la voix lyrique.

Dans l'optique des *Contemplations*, l'harmonie serait-elle définitivement restée en arrière, dans le corpus antérieur aussi bien que les pages refermées d'un « Autrefois » ? Certes, les premiers livres des *Contemplations* commencent par poser un rapport euphorique au réel, en prenant acte de la surabondance de vie et de la plénitude sentimentale, à la faveur d'une ouverture rétrospective qu'exacerbe la conscience de la fin, contemporaine de l'écriture, c'est-à-dire aussi de la finitude.

Viens, bien-aimée ! N'entends-tu pas toujours  
Dans nos transports une harmonie étrange ?  
Autour de nous la nature se change  
En une lyre et chante nos amours ! (« Un soir que je regardais le ciel », p. 164).

La musicalisation du monde exprime l'extase (dans une sorte de *présent antérieur*) des amants. Tout chante à l'unisson. « Un refrain joyeux sort de la nature entière » (p. 39). Ce temps-là, exempt du mal et de la mort, est essentiellement celui du lyrisme, voué à célébrer les heures heureuses. « Dans cette perspective, la dichotomie à laquelle Hugo se plaît à ramener son œuvre prend un sens : le noir aujourd'hui, temps de la contemplation, est rendu possible par un bel autrefois, époque bénie mais révolue où Ève « laissait errer ses yeux sur la nature » et faisait provision de réel. *L'homo duplex* ne serait donc plus le lieu d'un combat entre des forces contradictoires, mais une sorte de Janus dont la face passée regarderait vers le réel, tandis que le visage tourné vers l'avenir contemplerait l'infini<sup>18</sup>. » Une telle scission chronologique ne peut que se répercuter sur l'harmonie mise en œuvre, au sens où elle serait à la fois souvenir et promesse. Hugo n'est pas seulement hanté par une harmonie régressive, qui se fixerait dans la nostalgie d'un paradis originel ressuscité à volonté par le chant lyrique. Si l'harmonie hugolienne ne se laisse pas ramener au mythe d'un âge d'or à jamais perdu, serait-elle plutôt prospective, dans l'esquisse d'une utopie qui viendrait compenser les failles, voire combler l'« abîme » du réel ? Rappelons que vers 1854, Hugo commence la rédaction d'un poème qui sera *La Fin de Satan*. L'ange tombé, le rival de Dieu, est jaloux de la lumière. Mais il pourra être sauvé. La figuration du mal, dans *Les Contemplations*, ébauche ce tracé de la rédemption. « L'infini tout entier d'extase se soulève. / Et, pendant ce temps-là, Satan, l'envieux, rêve » (p. 40).

Cependant, si Hugo croit au progrès et met en scène les prémices d'une rédemption, il ne s'agit pas non plus, ou pas seulement, d'une harmonie sans cesse différée au futur, qui trouverait seulement à se formuler sur le mode optatif. Si l'harmonie hugolienne n'est pas réductible à un regard en arrière (paradis perdu), ni à un regard en avant (paradis à venir), elle coïncide bien plutôt avec l'incessante résolution en acte d'un conflit. La construction même du livre l'expose clairement : les grands moments d'élan et de joie ont pour pendants les jours sombres et arides où tout est retombé. Et c'est ce qui explique qu'une pensée de l'harmonie soit possible sans scandale, alors même que la fille

---

du même coup, elles colmataient et, pour ainsi dire, enrobaient, maintenant, dans l'exil, la voix non seulement jaillit de la rupture, mais assure la rupture, est, elle-même, rupture » (Pierre Albouy, *ibid.*, p. 54.)

<sup>18</sup> Jean Gaudon, *Victor Hugo, Le temps de la contemplation, op. cit.*, p. 41.

aimée et la liberté sont enterrées, alors même que Hugo est proscrit et que son *je* vacille et souffre, au bord de la disparition et de l'aphasie. L'harmonie hugolienne, à la différence de l'harmonie lamartinienne par exemple, est *violemment polarisée*. Elle se situe au nœud des contradictions, et elle tire. Aussi les « vers calmes » des *Contemplations* sont-ils hantés et agités par le « calme sombre » du poète (« À Villequier », p. 296). Elle peut ainsi s'ancrer dans l'immédiateté d'un présent, même noir, au lieu de se déployer seulement sur le mode de la résurrection, profane ou sacrée, dans un passé idyllique ou bien au jour du Jugement dernier.

### Poétique de la discorde

Plutôt que dans un présent pacifié, plutôt que dans un paradis perdu ou à venir, l'harmonie hugolienne doit avant tout être cherchée dans l'œil du cyclone, à partir duquel se propagent son risque et son *credo*. Certes, la poétique de Hugo peut rêver d'évacuer le mal et d'être sans mort. Mais, de même que la « poésie pure<sup>19</sup> » lui paraît impossible en ces temps de deuil et d'exil, l'harmonie pure, il en a conscience, serait une fiction qui l'empêcherait de coïncider avec le réel. Or, ce qu'il veut, lui, c'est rendre compte fidèlement de « ce chaos du siècle » (« Réponse à un acte d'accusation », p. 47), qui a pour écho le bouleversement de sa vie intime. C'est pourquoi on ne trouvera pas chez Hugo de « molle harmonie<sup>20</sup> », instaurant pour longtemps, à l'écart des drames individuels et collectifs, le bercement d'un simple état de paix. La particularité de l'harmonie hugolienne, au contraire, c'est d'être intégralement une *harmonie heurtée, qui comprend la guerre et le chaos*. Fidèlement à l'aphorisme d'Héraclite, elle tient l'équilibre précaire entre les forces en présence. « Ce qui est taillé en sens contraire s'assemble ; de ce qui diffère naît la plus belle harmonie ; tout devient par discorde<sup>21</sup>. » Elle est tendue comme les cordes de la lyre : « L'harmonie du monde provient des forces contraires, comme celle de la lyre et de l'arc<sup>22</sup> ». Elle donne vie et mort ; l'instrument de musique a la forme de l'arme qui peut tuer.

La préface de *Cromwell*, creuset révolutionnaire, a formulé explicitement le projet de l'esthétique hugolienne. L'écriture se nourrit simultanément du difforme et du beau, rit aux larmes et réconcilie la mort avec la vie. Ce que défend Hugo, ce n'est donc pas la « poésie pure », mais bien plutôt la « poésie complète », seule capable de refléter la complexité du réel. De sorte que « le drame est la poésie complète<sup>23</sup> », parce qu'il est le seul à prendre acte du mélange qui gouverne la création. « Sur l'homme, jeune ou vieux, harmonie ou souffrance, / Toujours la même mort et la même espérance » constate « Cérigo » (p. 369) dans *Les Contemplations*. La pensée chrétienne a fait de l'homme un être double, c'est-à-dire duel, partagé entre la matière et l'esprit. Ce qui anime la vie en permanence, c'est le « contraste », autrement dit, « cette lutte de tous les instants entre

---

<sup>19</sup> « J'ai pensé, – et autour de moi c'est l'avis unanime, – qu'il m'était impossible en ce moment de publier un volume de poésie pure. Cela ferait l'effet d'un désarmement, et je suis plus armé et plus combattant que jamais. *Les Contemplations* en conséquence se composeront de deux volumes, premier volume : *autrefois*, poésie pure. Deuxième volume : *aujourd'hui*, flagellation de tous ces drôles et du drôle en chef. » (*Victor Hugo – Jules Hetzel, Correspondance*, I (1852-1853), texte établi, présenté et annoté par Sheila Gaudon, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XIX<sup>e</sup> siècle », 1979, p. 146.)

<sup>20</sup> Alphonse de Lamartine, « Invocation du poète », *Harmonies poétiques et religieuses*, *op. cit.*, p. 263.

<sup>21</sup> Héraclite, *Traduction et Commentaire des Fragments* (1959), Abel Jeannière, éd. Aubier Montaigne, 1985, p. 106.

<sup>22</sup> Comme le souligne Léo Spitzer, l'arc et la lyre sont deux attributs d'Apollon et présentent la même forme : « L'esprit grec a su voir l'harmonie au sein de la discorde et entendre la symphonie triompher des voix discordantes », de sorte que « nous lui devons la première vision du monde perçu à travers le prisme d'une harmonie calquée sur la musique, un monde semblable à la lyre d'Apollon » (« La Notion d'harmonie du monde dans l'Antiquité et les premiers siècles chrétiens, *L'Harmonie*, sous la direction de Christophe Carraud, Institut des Arts Visuels, Orléans-Meaux, 2000, p. 25-26).

<sup>23</sup> Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, Petits classiques Larousse, 2009, p. 39.

deux principes opposés » : « le réel résulte de la combinaison toute naturelle de deux types, le sublime et le grotesque, qui se croisent dans le drame, comme ils se croisent dans la vie et dans la création. Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires ». Ce que Hugo ne cesse de chercher, par le mélange et l'antagonisme, ce n'est donc rien d'autre que la formule du réel en poésie, comme il l'écrit en préfaçant *Les Chants du crépuscule*, en 1835 : « Dans ce livre, bien petit cependant en présence d'objets si grands, il y a tous les contraires, le doute et le dogme, le jour et la nuit, le coin sombre et le point lumineux, comme dans tout ce que nous voyons, comme dans tout ce que nous pensons en ce siècle<sup>24</sup>. » La proposition forte que Hugo fait en littérature réclame la coprésence des opposés, parce qu'elle renoue avec l'évidence de la vie même, loin d'occulter dissonances et conflits. Et seule *l'harmonie des contraires* peut rendre compte de ce tout qui compose le réel.

C'est pourquoi l'harmonie hugolienne, selon sa singularité assumée, se présente avant tout, que ce soit de façon explicite ou implicite, comme une insurrection en acte contre certaines formes historiques qu'a pu prendre l'harmonie (antique-classique), à la faveur d'un renversement sémantique qu'autorisent d'autres époques (la pensée présocratique en particulier). Car elle s'oppose avec énergie à l'harmonie apollinienne, fondée sur la mesure et la maîtrise, et à sa longue tradition. « Quand l'harmonie règne, le poète peut se proclamer fils d'Apollon, car tout est mesure, rapport et proportion<sup>25</sup> ». Au contraire, l'harmonie hugolienne prend le parti de la danse macabre des mètres, dans la précipitation d'un monde emporté. La mort de la fille provoque une sorte d'arythmie cardiaque, parce qu'elle est attentat contre la chronologie, la jeune mariée mourant avant son père. « La perte des êtres chers<sup>26</sup> » a causé cette brisure, cette blessure de la terre ouverte par le tombeau, si bien que le sol manque. La mort prend le livre, l'ouvre et tranche à même la vie. Parce qu'elle est radicalement non-métaphorique, elle a cette action concrète ; elle prend cette valeur performative. La mort intervient directement dans le réel de l'écriture comme de l'écrivain. Elle tue. Elle fait taire. Comme elle décompose un corps, elle désagrège l'alexandrin en une succession discontinue de points<sup>27</sup>. Elle transforme les jours heureux en grandes plages naïves de babil et d'amour, et le présent, par opposition, en non-lieu où le *je*, spectre parlant, est indéfiniment condamné à vivre la mort. La dysharmonie semble devenir la loi d'un sujet désaccordé, tout comme d'un monde ravagé, qui a perdu son rythme, son ordre et sa mesure. Il serait à la fois mensonger et vain de vouloir bâtir une harmonie pure (développant ses qualités euphoriques/euphoniques) sur de telles ruines – ce serait détacher totalement la littérature du réel, à rebours de ce que réclame Hugo.

« Tout un orchestre énorme et monstrueux chantait » note « Les Malheureux » (p. 389). La cacophonie est de l'ordre du constat. S'élève encore un « chant » qui émane d'un « orchestre », mais ce registre musical est placé sous le signe de « l'énorme » et du « monstrueux ». Dans un compte rendu des plus polémiques<sup>28</sup>, Barbey d'Aurevilly, poète manqué, ce qu'on peut avoir tendance à oublier<sup>29</sup>, se répand en accusations virulentes

<sup>24</sup> Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule*, préface, *Poésie*/Gallimard, éd. de Pierre Albouy, 1964, p. 18.

<sup>25</sup> Aurélie Loiseleur, *L'Harmonie selon Lamartine, utopie d'un lieu commun*, op. cit., p. 22.

<sup>26</sup> Victor Hugo, *Les Contemplations*, p. 27.

<sup>27</sup> Victor Hugo, à la date du 4 septembre 1843, *Les Contemplations*, p. 274. Notons que *Le Voyage en Orient* de Lamartine, publié en 1835, présente un dispositif similaire : devant les ruines de Balbek, dans un retour au vers qui se substitue à la prose, Lamartine se décrit comme un homme « sans mémoire et sans postérité », « assis sur la vaste ruine », quand le poème est soudain interrompu par une ligne de points de suspension, avec cette simple mention : « le reste est trop intime » (*Voyages en Orient*, édition de Sophie Basch, Folio classique, Gallimard, 2011, p. 435.)

<sup>28</sup> Barbey d'Aurevilly, « *Les Contemplations* », *Le Pays*, 19 et 25 juin 1856 (cité par L. Charles-Wurtz dans son édition des *Contemplations*, dossier, p. 557 et sq.)

<sup>29</sup> Mathilde Bertrand, *Pour un tombeau du poète. Prose et poésie dans l'œuvre de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuviémistes », 2011.

contre le vers hugolien. Excédé, révolté par cette verve prodigieuse, qui ne fait pas même défaut à Hugo dans le profond silence de la mort et de l'exil, il n'hésite pas à le taxer d'emphase et de gongorisme (p. 559). « Nous ne mourons que de nos excès. Dans ce volume, l'artiste périt défigurée, enflée, *énorme* (le mot qu'il aime le plus et qui le peint le mieux). » L'adjectif *énorme* que souligne Barbey d'Aurevilly, pour en faire le terme de prédilection de l'écrivain qu'il épingle, doit s'entendre au sens fort : ce qui le choque tant chez Hugo, c'est *ce qui excède la norme*. Et Hugo le revendique en tant que tel. « Réponse à un acte d'accusation » ce manifeste rétrospectif, antidaté de vingt ans, produit un anti-art poétique qui fait de la révolution romantique un acte de sabotage contre les normes du passé. Or, à quoi ce dernier se résumait-il ? Au respect des lois de l'harmonie. Il en résulte un massacre fécond du « vers français ». Le poème traduit l'exultation du saccage, en déclarant après coup la guerre à l'ancien canon esthétique, aux traités rhétoriques rigides, à un Beau jugé caduc. Le projet qu'affiche Hugo consiste donc à déborder les normes et faire sauter les cloisons, à désincarcérer la langue et à libérer, avec la prosodie, la pensée.

L'harmonie classique valait auparavant comme un discours prescriptif sur le vers, de sorte qu'elle s'identifiait à un bien-dire bardé d'interdits. Hugo, au contraire, provoque le chaos, dans une bacchanale créatrice. Pour appliquer son programme d'agression systématique, il a attenté aux codes du « bon goût », de sorte qu'il a « un peu cassé tout » (p. 55). Il se revendique « hideux », iconoclaste, incendiaire, violeur, jacobin : le poète « terroriste<sup>30</sup> » (p. 56) procède au sabotage de l'ancien système, dans « un style énorme et rugissant ». Et le style, c'est précisément l'insurrection du moi dans la langue, la marque de frappe et de fabrique du « génie » qui vient modifier de l'intérieur les codes de la diction. Aussi le poète appartient-il, non pas aux normes de l'harmonie classique, mais à l'énorme et au monstrueux : « Je suis ce monstre énorme » (p. 48). C'est, d'un geste premier, faire résonner la nouvelle harmonie, conquérante et autoproclamée, un peu sans doute au sens où le terme pourrait s'entendre dans « À une raison » de Rimbaud : « Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie<sup>31</sup>. » Sur le plan de la prosodie, l'harmonie hugolienne joue donc à contresens par rapport à l'harmonie classique et la met à mal, dans sa prison prescriptive, mais aussi, notons-le, par rapport à cette autre pratique qu'est l'harmonie lamartinienne, faite de fluidité et d'euphonie jusqu'à la déliaison.

En ce sens, tout poème hugolien reste un polème (du grec *polémos*, guerre), plutôt que l'espace d'une paix acquise.

L'Esprit terrasse, abat, dissipe  
 Le principe par le principe ;  
 Il combat, en criant : Allons !  
 Les chaos par les harmonies,  
 Les éléments par les génies,  
 Par les aigles les aquilons ! (« Les Mages », p. 495)

Force qui va, l'Esprit « combat » avec des armes cosmiques, les « harmonies » corrigeant les « chaos », dans une psychomachie qui ne cesse de rejouer l'équilibre du monde. « Les Luites et les Rêves » (troisième livre de la première partie) disent assez, eux aussi, sur le plan humain, la conflictualité politique d'une telle harmonie, qui fait entendre les voix des grands muets de l'Histoire, ces gens du peuple livrés à la misère –

<sup>30</sup> Voir Laurent Jenny, *La Terre et les Signes, poétiques de la rupture*, Gallimard, 1982.

<sup>31</sup> Arthur Rimbaud, « À une raison », *Illuminations*, préface de René Char, éd. de Louis Forestier, *Poésie*/Gallimard, 1999, p. 217.

mais elles grincent et crient<sup>32</sup>. C'est en quoi l'harmonie hugolienne ne désarme pas. Elle propose une pensée totale du monde et ne fait pas d'exclus : ni les enfants laborieux, ni les oiseaux communs qu'on appelle moineaux. Parce que la vie est une chose mêlée, tout, dans le livre, y est représenté. Le minuscule y culmine, et on entend chanter des voix qui n'avaient pas droit de s'élever, jusque-là, en poésie. Le locuteur continue lui-même, en filigrane, le combat contre Napoléon III. Face à la mort comme à la tyrannie, il adopte la même posture intenable, qui sert de moteur efficace à l'écriture : il acquiesce et il n'accepte pas ; il se résigne et il se bat. « De là ces turbulences, ces accumulations, ces écroulements de vers, ces masses d'images orageuses, emportées avec la vitesse d'un chaos qui fuit<sup>33</sup> », écrit Baudelaire, réceptif au maelström de l'écriture hugolienne.

Les deux figures de style sur lesquelles s'appuie cette harmonie percutante sont, essentiellement, l'antithèse et l'oxymore. Car l'antithèse opère le choc des contraires et met en tension l'univers.

Le monde est sombre, ô Dieu ! l'immuable harmonie  
Se compose des pleurs aussi bien que des chants ;  
L'homme n'est qu'un atome en cette ombre infinie,  
Nuit où montent les bons, où tombent les méchants. (« À Villequier », p. 298)

Les exemples pullulent de ces alliances de contraires, lesquels, loin d'être contre-nature, importent dans l'art la possibilité d'être vrai, en reproduisant le réel sans l'édulcorer ni l'amputer d'un de ses éléments. Fange et firmament se répondent. Le poète, qui se déclare à la fois « épris d'ombre et d'azur » (p. 108), offre au lecteur « cette humble et haute poésie ». Plus de style bas ni de style élevé, de langue qu'on méprise ni de lexique châtié. L'oxymore, quant à lui, précipite encore davantage les contraires l'un vers l'autre et les hybride au point d'en faire une seule et même réalité : « Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit » (p. 513). De telles figures fulgurantes ne sont pas réductibles à des procédés qui tourneraient aux tics rhétoriques, offrant matière facile à la caricature. Elles émanent d'une pensée fondamentale de la vie et du monde, en réactivant le principe antique de la *coincidentia oppositorum*. Plus qu'un rapprochement, ces harmonies visent l'impact. De même que le chaos est créateur, elles font entrer en littérature de nouvelles réalités qui n'avaient pas droit d'y figurer, par une poétique volontairement *choquante* de la collision (à quoi doit répondre, plus encore que l'émotion, la commotion du lecteur). Elles ne se contentent pas de mettre en présence les antagonismes, comme jamais encore la littérature ne l'avait osé ; elles manifestent l'entrechoquement à l'œuvre dans la pensée hugolienne de l'harmonie, en restituant au plus près la lutte sans cesse reconduite, portée à un point d'épure et d'incandescence absolus, entre vie et mort, ombre et lumière – une forme d'*agonie*, si on entend dans le mot, suivant son étymon, le long combat crucial qui s'y livre. Une telle scénographie poétique dépasse infiniment la littérature.

*Les Contemplations* approfondissent ainsi la logique d'une vision binoculaire. Aucun des éléments contraires ne l'emporte. La face claire et la face sombre s'illuminent réciproquement dans leur compatibilité forcée. Ce n'est pas que le bien et le mal s'équivalent, loin de là. C'est qu'ils sont tous deux des principes actifs qui travaillent

---

<sup>32</sup> Commentant, en 1831, le recueil antérieur des *Feuilles d'automne*, Sainte-Beuve, tout en louant l'approfondissement de la vie intime à laquelle lui semble procéder Hugo, lui reproche de privilégier les harmonies de la nature au détriment de la partition sociale : « il croit la nature meilleure pour cela que l'homme, et il trouve au monstrueux Océan une harmonie qui lui semble comme une lyre au prix de la voix des générations vivantes. L'Océan n'a-t-il donc, ô poète, que des harmonies pacifiques, et l'humanité que des grincements ? » (Charles Augustin Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, I, Michel Lévy frères éditeurs, 1871, p. 425.)

<sup>33</sup> Charles Baudelaire, « Victor Hugo », *Revue fantaisiste*, 15 juin 1861, cité par L. Charles-Wurtz dans *Les Contemplations*, dossier, p. 572.

aussi bien l'univers que l'écriture, sa réplique microcosmique. Ce n'est pas que le poète se contente de laisser coexister des choses éparses dans leur différence. Il les rend l'une avec l'autre, l'une non sans l'autre, mais aussi l'une par l'autre, dans leur mode d'apparition propre, de sorte que c'est en creusant les contrastes qu'il peut restituer le plus exactement l'unité profonde de ce qui est. Aussi les met-il en rapport les unes avec les autres pour obtenir la densité d'un tissu qui n'est autre que le réel. La métaphore du tissu textuel se retrouve par exemple à la fin de « Suite » :

Et sur l'homme, emporté par mille essors farouches,  
Tisser, avec des fils d'harmonie et de jour,  
Pour prendre tous les cœurs, l'immense toile Amour. (p. 62)

La prosopopée du « mot » dit le pouvoir de mise en relation du langage, en même temps que son pouvoir de réparation. Le filet prédateur du Verbe devient, décliné sous son jour positif, une toile littéralement religieuse, c'est-à-dire reliante. De même, le poème intitulé « Unité » fait, exemplairement, de la « petite fleur » éphémère le double miniaturisé du soleil (p. 99), et tout aussi rayonnant, à son échelle. Nulle saute ni maillon manquant dans la chaîne de la création : tout se répond.

Un tel fonctionnement analogique a pu être pointé dans l'économie même des *Contemplations*, où le deuil de la fille a pour pendant le deuil de la liberté confisquée par Napoléon III : les événements se font écho, et alimentent une cohérence au cœur même de la destruction et de la négation (« À celle qui est restée en France »). La fonction du poète consiste précisément à restaurer l'harmonie, au regard du désordre et du désespoir. Elle est, à plus large échelle que le moi, un principe d'action sociale destinée à résorber la misère et le chaos. « Cette vie imposante de l'artiste civilisateur<sup>34</sup>, ce vaste travail de philosophie et d'harmonie, cet idéal du poème et du poète, tout penseur a le droit de se les proposer comme but, comme ambition, comme principe et comme fin<sup>35</sup>. » Si les « mages » sont des figures éclairantes et nécessaires aux hommes, c'est parce qu'ils se chargent de l'avenir de la civilisation. C'est en son nom qu'ils retissent le réel déchiré. L'harmonie n'est pas seulement une qualité esthétique du chant ; elle relève aussi de la responsabilité éthique du poète.

### **Croire au lisible**

La notion d'harmonie fait rempart à la désertion du sens. Elle comprend la mort dans un dessein plus vaste, qui en résorbe en partie le tragique. Les critiques tendent à faire de Hugo l'annonciateur des correspondances baudelairiennes et des décryptages symbolistes<sup>36</sup> ; mais il faudrait avant tout le restituer à un grand courant de pensée antérieur, qui emprunte à la pensée analogique médiévale aussi bien qu'au romantisme allemand, eux même inspirés de Pythagore et Platon. Hugo remotive ce grand lieu commun qu'est l'harmonie du monde<sup>37</sup> en l'intégrant à sa poétique. De même que le moi est compris dans la nature, la voix lyrique chante à l'unisson du grand bruissement dehors. Le contemplateur sera donc celui qui sait décrypter les correspondances entre les choses de la nature et le sujet lui-même, comme il le note dans *En Voyage II* :

---

<sup>34</sup> Notons que de 1852 à 1854, Lamartine fait paraître en trois tomes *Le Civilisateur : histoire de l'humanité par les grands hommes*.

<sup>35</sup> Victor Hugo, *Les Rayons et les Ombres*, préface, *Poésie*/Gallimard, éd. de Pierre Albouy, 1964, p. 239.

<sup>36</sup> Cf. par exemple Jean Gaudon, *Victor Hugo, le temps de la contemplation*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>37</sup> Dans son étude historique des significations, Léo Spitzer montre que l'idée platonicienne et pythagoricienne d'harmonie du monde, qui met en rapport l'ordre qui régit le cosmos et l'âme humaine, « fut reprise avec enthousiasme par la littérature latine chrétienne » (« La notion d'harmonie du monde dans l'Antiquité et les premiers siècles chrétiens », *op. cit.*, p. 34).

Vous savez, mon ami, que pour les esprits pensifs, toutes les parties de la nature, même les plus disparates au premier coup d'œil, se rattachent entre elles par une foule d'harmonies secrètes, fils invisibles de la création que le contemplateur aperçoit, qui font du grand tout un inextricable réseau vivant d'une seule vie, nourri d'une seule sève, un dans la variété, et qui sont, pour ainsi parler, les racines mêmes de l'être<sup>38</sup>.

L'esprit pensif tisse des liens, et relie en « réseau » les éléments séparés afin de restituer l'unité du tout. Pour être opératoire, la notion d'harmonie s'articule à partir de la pensée, centrale, de l'Un : c'est ainsi que le poète touche aux « racines [...] de l'être ». Parce qu'il sait lire à même la nature, il peut encore écrire. Résistant à l'aphasie, il connaît « l'alphabet des grandes lettres d'ombre » (« À propos d'Horace », p. 78). « Heureux l'œil éclairé de ce jour sans nuage, / Qui partout ici-bas le contemple et le lit<sup>39</sup> ! » préluait avant lui Lamartine dans « L'Idée de Dieu » : cet « alphabet de feu » qui échappe au savant, parce qu'il n'y voit que de « vains caractères » dont le « sens s'est perdu », révèle pour le croyant l'éternelle « lettre sacrée » : « Lui seul ! » De même, l'écrivain divin, dans *Les Contemplations*, a laissé des signes qui bruissent du « poème inouï de la création » (p. 39). Leur dissémination n'est pas l'occasion d'un nouveau deuil, sans appel, qui serait celui du sens. Elle appelle un déchiffreur. La signification demeure éparse, menacée, mais elle est encore susceptible de se manifester, comme en anamorphose, pour celui qui sait, malgré la dispersion et l'entropie des phénomènes, adopter le point de vue à partir duquel se révèle le sens total du réel. Le livre des *Contemplations* est donc construit en miroir avec le livre divin<sup>40</sup>, de même que le moi du lecteur se reflète au miroir du poète, et que l'auteur reste la seule figuration possible de Dieu. Le livre de poésie revient à une herméneutique : le poète interroge le divers des phénomènes et les relie entre eux pour leur donner une trame cohérente, même si le deuil vient ponctuellement la couper. De fait, le verbe *contemplari*, en latin, appartient à la langue augurale, et incite à interpréter les présages.

Dans ses *Harmonies poétiques et religieuses*, Lamartine ne se contentait pas de juxtaposer des harmonies poétiques à côté d'harmonies religieuses : il postulait d'emblée la portée métaphysique du poétique. Il donnait au lecteur des psaumes modernes. En ce sens, Hugo reprend le même système. En effet, loin d'être incompatible avec la « poétique de l'harmonie », encore assez proche de l'harmonie lamartinienne, qui innervait le lyrisme hugolien dans les années 1830, la « poétique de la transcendance » que pointait Pierre Albouy<sup>41</sup>, et qu'il fondait sur la rupture, n'exclut en rien l'immense projet d'harmonisation du monde qui demeure l'obsession hugolienne – et qui se trahira aussi par le choix de l'épopée, avec *La Légende des siècles*, malgré les lacunes du sens et les écroulements de l'Histoire. Mais d'une part, on l'a vu, le mot « harmonie » est à entendre chez Hugo en un sens plus large, présocratique, anticlassique, qui comprend son contraire et fait du chaos une arme (au principe, donc, d'une poétique de la discorde revendiquée) ; d'autre part, l'harmonie, en tant qu'elle est fusion cosmique et chœur céleste, appartient à l'ordre de la parousie. À ce titre, elle peut être apposée à la trinité d'attributs qui désignent Dieu : « Dieu, triple feu, triple harmonie, / Amour, puissance, volonté » (« Les Mages »). Elle doit se manifester au jour du Jugement, quand la création aura rejoint Dieu, après avoir gravi les échelons qui la sauveront de la chute : « Oh ! comme vont chanter toutes les harmonies ! » (« Ce que dit la bouche d'ombre », p. 532).

<sup>38</sup> Hugo, *En Voyage II*, p. 352, cité par Jean Gaudon, *Victor Hugo, le temps de la contemplation*, op. cit., p. 29

<sup>39</sup> Alphonse de Lamartine, « L'idée de Dieu », *Harmonies poétiques et religieuses*, op. cit., p. 195.

<sup>40</sup> « L'assimilation de la nature à un livre rend le visible lisible : lire et voir sont une seule et même activité, consistant en un lent déchiffrement des signes divins » (Ludmila Charles-Wurtz, *Les Contemplations de Victor Hugo*, Foliothèque, Gallimard, 2001, p. 119).

<sup>41</sup> Pierre Albouy, « Hugo, ou le Je éclaté », op. cit., p. 54.

Le temps est au futur de l'indicatif : la prophétie appartient à l'ordre du réel. Sur le plan moral, l'harmonie divine effacera la fausse note du mal. La contemplation hugolienne, par sa façon d'écouter le cosmos pour le rendre compréhensible et par son identification de la musique au divin, reprend fidèlement la tradition chrétienne. Elle se définit ainsi comme un geste augural qui répète largement, entre autres, la démarche lamartinienne, mise en œuvre dès les *Méditations*, et s'inscrit dans la continuité d'un corpus (à l'échelle de Hugo comme de la civilisation occidentale) capable d'architecturer le tout et de restaurer l'Un : elle écoute le temps dans son écoulement discret en se situant à la source du vécu, unique-commun, donc interchangeable. Elle fait l'« autobiographie de tout le monde<sup>42</sup> ». En écho à la pensée platonicienne et chrétienne de l'harmonie du monde, qui engage celle du *moi*, elle orchestre par le chant lyrique, non sans mélancolie ni tensions, les grandes étapes du vivant, promis à réintégrer la musique cosmique. Ce faisant, elle vise à inventer un rapport intégral au réel, dans le déploiement d'une histoire individuelle et collective qui doit progressivement résorber le chaos dans l'harmonie.

Ainsi, le livre des *Contemplations*, « ce don mystérieux de l'absent à la morte » (« À celle qui est restée en France », p. 540), bien qu'il soit grevé de mort et d'exil, n'est pas pour autant un livre en deuil du sens ni de l'espérance. Opérant sur différents plans, la notion complexe d'harmonie permet d'articuler plusieurs sens, même divergents, et de nouer ensemble des dimensions diverses. Depuis « autrefois », elle fait entendre ses concerts amoureux et chante la rémanence lyrique du bonheur ; sur le mode anticipateur, voire apocalyptique, de la vision, elle sert aussi, suivant le dogme de la révélation progressive, de clef de voûte à la sotériologie hugolienne. C'est pourquoi elle demeure, en même temps que le ferment actif d'une poétique nouvelle, un puissant vecteur théologique. Mais surtout, l'harmonie doit s'entendre en acte, rejouée dans chaque poème, comme la lutte des éléments entre eux, à la faveur d'une *concordia discors* qu'assume le vers révolutionnaire de Hugo. Car la littérature rejoint enfin le réel. Le romantisme a produit cette rencontre, quitte à liquider les normes anciennes. La poétique hugolienne cherche méthodiquement le choc des contraires, par avidité du vrai, volonté de refléter la somme de ce qui est. C'est pourquoi le poème, conçu, contre les lois de l'harmonie classique, à l'image du réel, ne peut que défendre une *harmonie polémique*. À cette condition, il devient lui-même un univers qui met en abyme la création divine, à partir d'une bouche d'ombre, moi sans ego, homme exilé de sa condition qui est à la fois partout et nulle part. *Les Contemplations*, édifiées en tombeau autour d'un effondrement central, donnent à lire une nature « énorme », reflet d'une création incompréhensible, lestée de tout son poids de mal, mais remontant peu à peu vers Dieu, hantée de musiques et de cris dans un éblouissement sombre.

---

<sup>42</sup> « La poésie est autobiographie de tout le monde. / La Poésie est autobiographie de personne. » Jacques Roubaud, *Poésie, etcetera : ménage*, Paris, Stock, 1995, p. 138.)

### Séries mélodiques

« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique. À Mademoiselle Louise B. » (III, 21) définit le « chant suprême » de la nature, « musique et harmonie », comme un « réseau de vagues mélodies » : toile arachnéenne qui capte voix et bruits flottant de l'univers, ou entrelacs de chemins par lesquels des séries sonores en nombre indéfini se fraient des passages et tantôt se croisent, communiquent en des points où elles se confondent, tantôt poursuivent seules leur ligne. De l'affirmation initiale du poème – « la musique est dans tout » – résulte ce dont a parlé Aurélie Foglia dans ce même colloque de 2016 sur *Les Contemplations*, une harmonie qui, en tant que suprême, contient en elle-même des discordances – « rumeur » non des barcarolles mais des « galères », « bruits des villes », « cris des cigales », et toute la violence des « grands incendies », et toute la dérélition des pleurs de l'aube. Une harmonie sous tension, qui tient ensemble accords et désaccords. Une harmonie enfin qui en son unité maintient la diversité du tout dont elle émane, en orchestrant non pas une, mais des mélodies. Qu'il faille passer à un état contemplatif pour percevoir cette harmonie, c'est ce qu'indique son caractère tout à la fois synesthésique et fuyant, labile, infixé, tout ce qui constitue le champ d'expérience de l'âme « *flott[ant]* dans un réseau de *vagues* mélodies ». Cette âme contemplative à l'écoute du « chant suprême » n'est pas celle du poète, mais de *nous*, le *nous* du poète et de la musicienne, mais aussi le *nous* de la commune humanité, un *nous* harmonisé dans le singulier pluriel de « notre âme » par l'écoute d'une « chose » et d'une autre, avant d'être appelée elle-même à chanter : à s'inscrire avec son chant dans le *réseau des mélodies*, comme le pâtre du bas-relief antique avec sa flûte. Le « chant suprême » suggère ici à l'*écrit* un double idéal poétique : un idéal de participation (être « une voix de la nature »<sup>1</sup> - qui fait entendre sa mélodie dans le « chant suprême » de celle-ci) et un idéal d'imitation de la nature créatrice, de réinvention, avec les moyens humains – musique, poésie – d'un chant qui serait le chant de tout : toute l'expérience de « notre âme » à l'écoute du « réseau de vagues

---

<sup>1</sup> « À celle qui est restée en France », p. 541 vers 576 (édition de Ludmila Charles-Wurtz, Paris, LGF, « Classiques de poche » ; édition de référence).

mélodies » – une poésie totale sur tout, là aussi je rejoins la communication d’Aurélié Foglia. Le très intense travail de réflexivité des *Contemplations* invite alors à voir dans cette structure flottante et complexe une image possible du recueil lui-même, recueil que composerait un entrelacs de lignes mélodiques qui seraient autant de routes tracées en direction de l’Inconnu. Telle est l’hypothèse de ma communication. Elle va, quoi qu’en ait dit Hugo, à l’encontre des images architecturales de l’œuvre vers quelque chose de plus fluide, de moins fixé que les poèmes-pierres de la « grande pyramide<sup>2</sup> », vers des mouvements entrelacés auxquels la métaphore musicale de la mélodie conserve un certain flottement. Au reste, le double titre du poème, « Écrit sur la plinthe d’un bas-relief antique. À Mademoiselle Louise B. », et ce que figure le bas-relief (« Un pâtre sur sa flûte abaissant sa paupière ») suggèrent qu’il n’y a pas d’antinomie entre construction minérale et ondolement musical, qu’ils peuvent faire œuvre ensemble. La composition par séries mélodiques que je propose de voir ou plutôt d’entendre dans *Les Contemplations* permettra ainsi non pas de supplanter mais de compléter les études de l’architecture du recueil, en considérant frontalement trois spécificités de celle-ci : 1. le contraste entre l’hétérogénéité et la discontinuité des livres impairs et l’unité des livres pairs ; 2. la superposition à une structure lyrique d’une structure narrative, celle d’un récit d’initiation, qui du livre I au livre VI relativise ou semble relativiser à mesure la vérité des poèmes<sup>3</sup> ; 3. le redoublement d’une première fin, « Ce que dit la bouche d’ombre », fin qui

---

<sup>2</sup> Lettre à Hetzel du 31 mai 1855 : « Je n’ai bâti encore sur mon sable que des *Giseh* ; il est temps de construire Chéops ; *les Contemplations* seront ma grande pyramide. » *Œuvres complètes* tome IX, p. 1090, édition Jean Massin, Paris, Le club français du livre, 1968.

<sup>3</sup> Ces deux structures, associées dans le troisième scénario que propose Hugo des *Mémoires d’une âme* dans la Préface de 1856 (p.27), troublent en leur superposition le régime de vérité des poèmes, d’autant plus que le récit d’initiation y prend l’apparence du récit d’apprentissage. Ce scénario, qui a pour effet de lire les poèmes de la première partie comme autant d’*illusions perdues*, les vide de toute vérité, ou du moins relativise leur vérité, quand la vérité du lyrisme (sauf dans le cas particulier de ce que Käte Hamburger les poèmes monodramatiques – dont les Je sont des personnages –) est, hors de l’illusion comme de l’erreur, comme du mensonge, vérité absolue. La force fantasmagique de ce troisième scénario explique sans doute en grande partie la tendance dans le commentaire des *Contemplations* à ne voir de vérité révélée que dans la seconde partie, ou à débattre de la possibilité de faire remonter cette révélation au livre III (voire à l’assombrissement final du livre II), ou à ne lire dans les trois premiers livres que des effets anticipateurs des trois derniers, ou encore, bien pis, à ne voir dans « Aurore » que l’évocation de l’enfance et dans « L’Âme en fleurs » la jeunesse : les temps de la naïveté et des errements. Or il me paraît peu vraisemblable que le futur auteur de « l’idylle rue Plumet » dans *les Misérables*, des *Chansons des rues et des bois* et du « Groupe des idylles » dans la Nouvelle Série de *La Légende des siècles* regarde la « fraîche églogue » de « L’Âme en fleurs » avec les yeux du mari de Denise, « Vers 1820 » (I, 16, p. 84). J’essaie de voir au contraire les trois séquences de « L’Aurore » et de « L’Âme en fleurs », des « Luites et les rêves » et de « *Pauca meae* », d’« En marche » et d’« Au bord de l’infini » comme trois tentatives réussies d’élaboration d’une parole poétique absolument vraie, *en même temps* que prise dans le dynamisme d’un « esprit qui marche » (p.26). Chaque poème (comme chaque livre) des *Contemplations* est vrai absolument (ne serait-ce que parce qu’il est une contemplation) et l’est provisoirement – jusqu’à ce que l’épilogue arrête définitivement le mouvement. Le *télos* du récit complique ainsi le fonctionnement du poème lyrique (et réciproquement).

semble pourtant pouvoir fonctionner comme un couronnement du recueil, par un épilogue, « À celle qui est restée en France ».

La métaphore des mélodies a surtout ici l'avantage d'introduire à dessein un certain vague conceptuel. Car ce dont il va être question, c'est à *peu près* de genres, mais de genres défixés parce que pris dans une dynamique qui les forme et les déforme, les sépare et les fait se rencontrer, les déroule et les tresse ; de genres qui tantôt se dissolvent, réduits à un motif ou un registre, voire un détail, une note, tantôt se concentrent pour faire entendre très clairement leur ligne mélodique ; de genres qui s'entrelaçant, s'hybridant, se minant ou s'absorbant définissent la poésie des *Contemplations* comme une poésie totale : un tout sur ce tout qu'est l'âme, quand l'œil intérieur qui s'y plonge y voit l'abîme de l'infini. Et comme toujours chez Hugo l'horizon de l'a- ou supra-généricité de l'œuvre totale, que celle-ci s'élabore dans le creuset du drame, de l'épopée, du roman, ou, comme avec *Les Contemplations*, de la poésie lyrique, cet horizon ne se découvre que dans le travail des genres les uns sur les autres, travail qui les hybride et, les hybridant, les met en mouvement. *Les Contemplations* auraient pu s'intituler comme un recueil posthume de Hugo *Toute la lyre*. Elles postulent la capacité de la poésie lyrique à être *la* poésie. Et parce que ces *Contemplations* sont les *Mémoires d'une âme*, qui agencent le recueil lyrique en un récit d'initiation, ces séries mélodiques y entrent dans une histoire qui est celle d'un « esprit qui marche » (p. 26).

Hugo ramène ces séries à deux blocs, dans une lettre du 28 juin 1855 à Noël Parfait: l'idylle de la première partie et l'épopée de la seconde<sup>4</sup>. Mais ces séries sont en réalité au nombre de quatre et leurs mouvements traversent l'ensemble du recueil. À chacune correspond une émotion et une expérience fondamentales qui, additionnées, donnent une image globale de la « destinée » de l'âme : à la série polémique, la colère d'où naissent les luttes ; à la série bucolique, la joie des beaux accords avec soi, avec l'autre et avec la nature ; à la série élégiaque, la douleur que cause « la perte des êtres chers » (p. 27) ; à la série épico-visionnaire enfin, le tremblement sacré quand l'âme approche de l'inconnu. Où l'on voit que la poésie lyrique vise à totaliser dans *Les Contemplations* toute l'expérience humaine, et pour ce faire

---

<sup>4</sup> *OE*C, IX, éd. cit., p. 1092 : « Vous savez que ce volume est intitulé *Autrefois*. Le second a pour titre : *Aujourd'hui*. C'est l'épopée après idylle. » Ce couple apparu dans *Le Rhin* est promis à un brillant avenir : « L'idylle rue Plumet et l'épopée rue Saint-Denis », le diptyque de la Première Série de *La Légende des siècles* et des *Chansons des rues et des bois*, l'intégration du « Groupe des idylles » dans *La Légende* de 1877. À l'époque de la lettre à Noël Parfait, Hugo songe constituer le livre VI avec *Solitudines coeli*, qui rejoindra finalement l'épopée inachevée de *Dieu*.

non pas seulement des genres lyriques (l'élégie, l'idylle), mais, brisant les frontières qui la délimite, des genres considérés comme lui étant extérieurs (la satire, l'épopée visionnaire), genres qu'elle vient « lyriser », pour reprendre une expression de Daniel Madelénat<sup>5</sup>.

Ces séries mélodiques ne sont pas déterminées par des patrons formels rigides. Elles sont au contraire d'une grande variété – que l'on songe par exemple aux variations de l'élégie que proposent des poèmes comme « Demain, dès l'aube... » (IV, 14), « À Villequier » (IV, 15), « Claire » (VI, 8) ou « En frappant à une porte » (VI, 24), sans parler de « À quoi songeaient deux cavaliers dans la forêt » (IV, 12) ou du poème IV, 10, qui par leur inscription dans « *Pauca meae* » tendent à se définir sinon comme élégies, du moins comme poèmes élégiaques. Il est évident par ailleurs qu'un très grand nombre de poèmes échappent à une catégorisation générique. Par exemple, dans « Aurore », « À un poète aveugle » (I, 20) et « À Madame D. G. de G. » (I, 10), ou encore « *le poète s'en va* » (I, 2) et « *Oui je suis le rêveur...* » (I, 27). De ces poèmes en particulier, on peut dire seulement qu'ils sont lyriques et qu'à un niveau strictement thématique les deux premiers s'essaient à la mélodie épico-visionnaire, les deux suivants à la mélodie bucolique. Enfin, un tout aussi grand nombre de poèmes des *Contemplations* sont des hybrides, où viennent se croiser les lignes mélodiques.

Précisément, le « réseau de vagues mélodies » structure en ces points de croisement cette alternance de la généricité et de la transgénéricité. Dans son organisation musicale, le recueil repose en effet sur une succession de moments où ces lignes mélodiques s'entrelacent, se heurtent ou se confondent et de moments où une ligne, une série vient dominer les autres et tend à les absorber. Plus exactement, le recueil se compose, se décompose et se recompose dans l'alternance contrastée des livres impairs et des livres pairs. Aux livres pairs le son presque pur d'une série générique – la bucolique dans « L'Âme en fleurs », l'élégie dans « *Pauca meae* », l'épopée visionnaire dans « Au bord de l'infini ». Aux livres impairs un pêle-mêle, une sorte de brassage heurté des possibles de la poésie qui prépare sa reconfiguration d'abord en bucolique, puis en élégie, puis en épopée visionnaire. D'où l'impossibilité *qu'il ne faut pas masquer* de faire de ces livres impairs une présentation synthétique, alors que la chose est aisée pour les livres pairs. D'où aussi leurs titres plus vagues, plus flottants par rapport à leurs contenus propres – « Aurore », « Les luttes et les rêves », « En marche ». À l'architecture du livre-tombeau – 2 x 3 livres – et à la structure narrative du récit d'initiation, qui de I à VI déploie la destinée d'une âme, se superpose ainsi

---

<sup>5</sup> Daniel Madelénat, *L'épopée*, Paris, PUF, 1986.

une autre logique – 3x2 livres – qui tend à effacer la coupure du deuil de *meae* pour faire lire ensemble « Aurore » et « L'Âme en fleurs », « Les Luttés et les rêves » et « Pauca meae », « En marche » et « Au bord de l'infini », c'est-à-dire pour faire écouter comment chaque livre impair prépare dans et par son hétérogénéité et sa discontinuité le déploiement d'une série mélodique au livre pair suivant, par croisement, mise en communication, hybridation ou violente confrontation. *Les Contemplations* apparaissent alors comme étant rythmées par l'alternance de la dissonance et de la consonance, ou plutôt par cette dynamique binaire qui fait naître la consonance de la dissonance dans laquelle elle plonge à nouveau avant de resurgir selon de nouveaux accords, presque à l'infini – jusqu'en son bord, là où une totalisation est encore possible.

Cette dynamique fait apparaître le fonctionnement à part de la série polémique, la plus éloignée de la contemplation et la seule, dans ce recueil d'abord conçu comme « poésie pure », à ne pas se déployer dans un livre qui lui serait consacré. Et c'est dans les livres impairs, ces livres de l'hybridité, de la discontinuité et de la dissonance, qu'on entendra le plus nettement la voix colérique de la satire ou pour employer à dessein un terme plus vague, du poème polémique, sans que cette voix n'y devienne jamais hégémonique. Mais cette voix colérique charge de toute son énergie oppositionnelle la « musique » des *Contemplations*, et fraie son chemin à travers le « réseau des mélodies », non seulement en se faisant entendre dans les livres du pêle-mêle, mais dans les livres pairs, en se soumettant alors à leur ligne mélodique propre. Ainsi, au livre de « L'Âme en fleurs », avec « *Je sais bien qu'il est d'usage...* (II, 18), les attaques contre le monde épique de la guerre et de la tyrannie se trouvent-elles enserrées dans la déclaration d'amour, et l'affirmation de la puissance orphique de l'églogue ; ainsi, au livre des « *Pauca meae* », la voix de la colère combative s'amortit-elle dans le grand abattement de « *Veni, vidi, vixi* » (IV, 13), où viennent se rencontrer le deuil de la fille morte et la dépression politique d'avril 1848<sup>6</sup> ; ainsi, « Au bord de l'infini », apparaissent les Mages (VI, 23), ces « luttés des grands espoirs » (vers 652) à l'horizon de « l'extase de la mort sacrée » (vers 706) ; ainsi, à l'extrême limite du parcours initiatique, bougonne la bouche d'ombre contre l'ineptie des Hommes.

---

<sup>6</sup> « *Veni, vidi, vixi* » est daté dans le texte imprimé d'avril 1848, dans le manuscrit du 11 avril 1848, la veille de la première candidature officielle, précipitée par la SACD et la SGDL, aux élections de l'Assemblée constituante prévue pour le 23 avril. Sainte-Beuve a résumé en mars d'une formule la situation de Hugo au début de la II<sup>e</sup> République: « Lamartine plane. Hugo patauge » (cité par Jean-Marc Hovasse, *Victor Hugo II*, Paris, Fayard, 2008, p. 1018). À la même époque, Hugo note : « Nous sommes sur le radeau de la Méduse, et la nuit tombe » (*Choses vues*, OEC « Bouquins », t. « Histoire », p. 1030).

Cette unité de la dynamique qui fait surgir la consonance de la dissonance ne doit pas non plus gommer les spécificités de la série épico-visionnaire. Première spécificité, elle se définit dès le premier art poétique des *Contemplations*, « À André Chénier », comme le genre de la sortie d'une poétique des genres fondée sur leur délimitation et leur séparation, et ce au nom de la coïncidence des opposés, de leur conjonction : conjonction de « l'immense deuil » au « rire énorme », d'Ugolin à Grangousier, et de leur monstruosité commune à la petitesse du bouvreuil moqueur, à qui il revient de reconfigurer le territoire du poétique en rapprochant le sublime et le grotesque, « le charmant (et le) terrible »<sup>7</sup>. Genre de la synthèse, et comme tel genre supra-générique à l'instar du drame dans la Préface de *Cromwell*, on ne s'étonnera pas de reconnaître la poésie épico-visionnaire dans le drame (I, 9), ni de reconnaître en Shakespeare, ou en son double antique, Eschyle<sup>8</sup>, une de ses grandes figures tutélaires, sans différence marquée entre lui et un Dante (III, 1) ou un Jean de Pathmos (I, 9). Deuxième spécificité : de même que dans la Préface de *Cromwell* le genre de la conjonction des opposés qu'est le drame s'affirme à l'étape finale d'une histoire de l'humanité tressée dans une histoire de la poésie, de même la série épico-visionnaire vient-elle dominer de sa sombre mélodie la dernière étape du récit initiatique des *Mémoires d'une âme*. Point d'aboutissement d'un devenir de la poésie pris dans l'histoire d'un homme, assomption de la contemplation dans *Les Contemplations*, la poésie épico-visionnaire prend ultimement son essor au livre VI en absorbant dans son unité sombre la polémique, la bucolique et l'élégie pour les entraîner dans son mouvement vers l'infini, jusqu'aux révélations de la bouche d'ombre. Mais cet essor au livre VI n'est pas seulement préparé par les entrelacs, brassages et entrechoquements du livre qui précède, quoique l'atteinte du « bord de l'infini » résulte de la « marche ». En réalité, la marche a toujours déjà commencé, et la mélodie épico-visionnaire a toujours déjà fait entendre sa note, intercalée, entrelacée, mêlée ou opposée aux autres mélodies, qu'elle embrasse à la fin dans son noir enchevêtrement. Elle est ainsi ligne dans le réseau, et réseau elle-même.

Au regard de ces deux séries mélodiques, l'une discontinue, la série polémique, l'autre à la fois englobée et englobante, la série épico-visionnaire, les séries bucolique et élégiaque

---

<sup>7</sup> « Écrit en 1846 » (V, 3, vers 190). Plus que le sublime et le grotesque, c'est, il me semble, l'antithèse structurante des *Contemplations* (à l'image des paysages de Jersey).

<sup>8</sup> Tout un livre de *William Shakespeare* sera consacré à « Shakespeare l'ancien » : Eschyle.

forment un couple rendu indissociable par leurs ressemblances. Elles prennent en effet consistance dans deux genres lyriques, ce qui n'est pas le cas des deux autres séries, et dans deux genres lyriques mineurs<sup>9</sup>, bien balisés néanmoins par une histoire, des noms, des œuvres remontant à l'Antiquité, et enfin des genres qui définissent le lyrisme comme expression de liens sentimentaux. Sentiments opposés – la joie dans l'amour, la peine dans le déchirement : si poésie bucolique et poésie élégiaque sont des sœurs, ce sont des sœurs ennemies, et l'on peut comprendre l'élégie comme une églogue inversée ou comme une églogue soumise à la négativité – de l'abandon, de la séparation, de la mort. Incompatibilité d'humeur donc de la bucolique et de l'élégie à laquelle s'ajoute une incompatibilité philosophique. Car si la joie de l'églogue unit l'homme à la nature, le moi au non-moi, l'être à l'immanence et l'extase des âmes à la jouissance des corps, « la clarté du dehors ne distrait pas » l'âme de l'endeuillé qui « songe aux morts, ces délivrés » (III, 22). Le conflit entre la bucolique et l'élégie est tendu par la contradiction, structurelle chez Hugo, entre un naturalisme animiste et un spiritualisme que *Les Contemplations*, ce livre à lire « comme on lirait le livre d'un mort », décline dans sa variante spirite<sup>10</sup>.

L'histoire de leur conflit, de leur rivalité traverse le recueil. À peine l'élégie fait-elle entendre sa note au livre de l'« Aurore »<sup>11</sup>, que les petits oiseaux, s'alliant aux forces de la poésie visionnaire et de la polémique, tournent en dérision son sentimentalisme fallacieux, sa stéréotypie, sa complaisance<sup>12</sup>, préparant ainsi l'essor de l'églogue dans « L'âme en fleurs ». La mélodie bucolique alors se déploie jusqu'à l'éther, troque sa petite flûte pour la lyre, enserrant en son « harmonie étrange » les autres séries. Or celle qui ruine de l'intérieur la bucolique, ce n'est ni la polémique, ni l'épico-visionnaire, qu'elle subsume dans son « idéal réel », mais l'élégie, en laquelle elle s'inverse à la fin de *L'âme en fleurs*. Alors le livre III,

---

<sup>9</sup> Notons que « Réponse à un acte d'accusation » ne connaît que l'ode (appelée à s'accoupler à Rabelais).

<sup>10</sup> Il faut ici préciser que, dans *Le Livre des Tables*, la métempsycose est contenue dans la révélation spirite et que certains vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » réécrivent des passages de ce *Livre*. Il n'en reste pas moins vrai que l'hypothèse de la métempsycose, avec ses réincarnations successives, est incompatible avec la dématérialisation des esprits dans l'hypothèse spirite (même si Karadec a pu articuler son spiritisme à l'hypothèse d'une métempsycose intra-humaine). Voir dans ce même colloque sur *Les Contemplations* la communication de Guillaume Cuchet et *Les Voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIXe siècle*, Paris, Le Seuil, 2012.

<sup>11</sup> Dans « À ma fille » (I, 1), et « Mes deux filles » (I, 3), en particulier du fait que le lecteur sait toujours déjà que Léopoldine est morte ; dans « La vie aux champs » (I, 6), par inscription fugace (vers 25 *sqq.*) du temps élégiaque, qui sépare « Aujourd'hui » d'« Autrefois ».

<sup>12</sup> Dans « À André Chénier » (I, 5) et « Les oiseaux » (I, 18). Daté de Juillet 1830, de la pacifique et libérale révolution de Juillet, le poème I, 5 dit à André Chénier, la grande figure du poète victime de la Terreur, la fin de l'atmosphère doloriste de la Restauration, la fin du lamento continu du « poème exploré [qui] se lamente » (I, 9) sur Lycoris perdue, mais aussi sur les victimes de la Révolution (à l'image de bon nombre des odes du jeune Hugo). « À André Chénier » éclaire ainsi le *terminus a quo* de la partie « Autrefois » : 1830, comme interruption de la plainte.

tandis que la bucolique est mise à dure épreuve<sup>13</sup>, peut commencer à développer des motifs qui se noueront dans les élégies des « *Pauca meae* », démarquées on le sait par leur titre de la dixième et dernière *Églogue* de Virgile, dont on a pu dire qu'elle était une anti-bucolique, une inversion de celle-ci en plainte élégiaque. L'élégie devient ainsi au livre IV la mélodie dominante qui intègre en son sein les autres séries mélodiques. Elle embrasse dans « *Pauca meae* » toute la poésie, à partir de son effondrement dans la ligne de points mais aussi d'un déplacement, préparé au livre III, de l'idylle dont elle dit la perte, du monde des amants à celui des parents et des enfants<sup>14</sup> : de « *pauca meo Gallo* » à « *Pauca meae* ». À la mère de « Claire P. » au livre V (14) de poursuivre le mouvement, qui aboutit à un démenti élégiaque de toutes les promesses contenues dans la nature bucolique. Au livre V aussi, la charge de corrélater, en des « Paroles sur la dune » (13), la plainte élégiaque au « seul vrai » deuil politique, l'exil au bord de l'Océan. D'« À André Chénier » à « Claire P. » et « Paroles sur la dune », un renversement s'opérerait donc, de la bucolique triomphant de l'élégie à l'élégie triomphant de la bucolique, et de fait Cerigo/Cythère au livre V n'est plus que la « Tête de

---

<sup>13</sup> Immédiatement après l'apparition des premiers motifs élégiaques (« À la mère de l'enfant mort » (III, 14), « Épitaphe » (III, 15) et le codicille empathique à « À propos d'Horace » (I, 13) que constitue « Le maître d'études » (III, 16), commence la mise à l'épreuve de la bucolique : au nom du principe de la réalité – et de la réalité sociale de la misère – dans « Choses vues un jour de printemps » (III, 17) et « Intérieur » (III, 18), puis au nom de la grandeur du monde visionnaire dans « Baraques de foire » (III, 19) et « Insomnie » (III, 20). Dans ce dernier poème, l'églogue est intégralement rabattue dans les petits fantasmes érotiques d'un poète grotesque, qui ronfle comme un bœuf en rêvant à la « biche *illusion* » plutôt que d'obéir à l'injonction de « l'esprit sombre » qui l'invite à *travailler* : à poursuivre avec effort « la lointaine et blanche *vision* ». On ne voit pas très bien comment, après une telle liquidation de l'églogue dans une réalité grotesque fermée au monde visionnaire, celle-ci pourrait se relever. Elle se relève cependant, dès le poème suivant, « Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » (III, 21), dans une nouvelle articulation de l'églogue et de la vision (liée à la figure du pâtre non plus amant, mais solitaire), qui anticipe ce couronnement du livre III (et de la partie « Autrefois ») qu'est « *Magnitudo parvi* » (III, 30). Or ce mouvement dialectique est brutalement interrompu au poème III, 22, « *La clarté du dehors ne distrait pas mon âme...* », qui oppose au (sur)-naturalisme auquel aboutit ce mouvement un spiritualisme associé au souci des morts – souci des morts qui se déploie au poème suivant, celui qui dans le livre III, fait entendre le plus nettement la mélodie élégiaque : « Le Revenant » (III, 23). Il faudrait pouvoir suivre poème à poème tous ces entrechocs des lignes mélodiques dans les livres impairs. Mais la plus criante dissonance du recueil est sans doute celle qui résulte de la succession de III, 21 et III, 22 – au moment où justement il est question d'harmonie.

<sup>14</sup> Le fait que ce déplacement de la plainte soit opéré au livre III à partir de poèmes (« À la mère de l'enfant mort » III, 14), « Le Revenant » (III, 23), qui inscrivent le poète et des mères dans une communauté des endeuillés dit bien que pour Hugo ce n'est pas la sentimentalité élégiaque (associée de Leconte de Lisle à Maurras en passant par Baudelaire au féminin) en tant que telle qui fait problème, c'est un certain type de sentimentalité qui domine la tradition élégiaque et que le bouvreuil renvoie à l'élégie-romance, celle de la plainte amoureuse. Plainte amoureuse que dans « L'Âme en fleurs » « Paroles dans l'ombre » maintenait dans la joie idyllique d'être aimé, et que la fin de « *Je respire où tu palpites...* » (II, 25) ne faisait entendre que par hypothèse, et qui plus est, il me semble, à travers la reprise à la limite de la parodie (à la manière des parodies hommages d'un Banville) d'un motif typique de l'élégie de Chénier, celui de l'amant regardant l'image de ses larmes dans les yeux dans l'amante. *Yeux dans les yeux* narcissique attaché dans « L'Âme en fleurs » à l'élégie, dans « Les Luttés et les rêves » (avec « Baraques de foire » (III, 19)), à l'églogue.

mort du rêve Amour » (V, 20, vers 15).

Le mouvement est en réalité plus compliqué. D'abord, de ces rudes épreuves au livre III la bucolique est sortie grandie en son dernier poème, « Magnitudo parvi », avec son pâtre visionnaire, qui fonctionne comme un agrandissement de la figure du pâtre sur le bas-relief du poème III, 21. Ensuite, la mélodie élégiaque reflue nettement au livre V, où elle n'est plus à nouveau qu'une ligne dans le réseau de mélodies. Enfin, elle s'y voit confrontée à travers le mugissement lyrique de « Mugitusque boum » (V, 17) à la transformation de la bucolique en une géorgique qui remplace le pâtre amoureux en laboureur<sup>15</sup>, et à l'ouverture immédiate de cette géorgique à la vision de l'Immanence. Le laboureur de « Mugitusque boum » fait ainsi médiation entre les pâtres d'« Écrit sur la plinthe d'un bas-relief antique » et de « Magnitudo parvi » et « le pâtre promontoire au chapeau de nuées » de « Pasteurs et troupeaux » (V, 23). Et si le poète du livre V a bien arraché sa strophe (V, 25) à « l'idylle joyeuse », il ne l'a pas donnée à l'élégie : reine et esclave dans l'obscurité de son âme, déesse des enfers et des moissons, la strophe du poète conserve la mémoire de cette idylle transformée en géorgique, « Proserpine sinistre ». Et à partir de là « l'éternel avril » pourra revenir à l'horizon de la poésie épico-visionnaire au livre VI, « À la fenêtre pendant la nuit » (VI, 9, vers 36), comme le grand amour de l'être immanent resurgit de « Mugitusque boum » à « Éclaircie » (VI, 10). Ainsi la mélodie bucolique suit-elle son chemin du charmant à ce terrible qui englobe en lui-même le sublime et le grotesque, comme suit son chemin le poète qui, parti à l'« Aurore » aux champs pour causer « avec toutes les voix de la métempsycose » (I, 17, vers 14), arrive jusqu'au bord de cet infini dont émane l'apocalypse de la bouche d'ombre. « À André Chénier » le disait déjà, entre la poésie bucolique et la poésie épico-visionnaire, le lien est de profonde continuité. Et toute la petite fantaisie animiste de l'églogue contient déjà le naturalisme antimatérialiste qui informe l'ultime révélation, à la fin du récit initiatique, au bord du bord de l'infini.

Devenue poésie totale au livre VI, la poésie épico-visionnaire embrasse en même temps la poésie élégiaque, par diffusion de ses *pleurs dans la nuit*, de sa peine dans une cosmopathie<sup>16</sup>. « Tout vie, pense et souffre » et les dernières élégies que fait entendre le livre VI, « Claire » (8), « En frappant à une porte » (24), participent à cette harmonie plaintive. Et cependant si quelque chose résiste à la vision englobante de « Ce que dit la bouche d'ombre », ce sont ces deux élégies. « Claire » surtout, qui dit la consolation, non pas par le travail du deuil, qui

---

<sup>15</sup> Reprise du thème du travail que nous avons entr'aperçu dans « Insomnie ». Il y aurait sans doute profit à s'intéresser à cette question du travail dans *Les Contemplations*.

<sup>16</sup> J'emprunte cette expression à Elisabeth de Fontenay dans son beau livre sur *le Silence des bêtes*, qui l'utilise à propos de Schopenhauer.

sépare les vivants et les morts, ni par les cycles de la métempsycose, mais par la révélation spirite de la présence des *personnes* mortes : Claire et son double innommé, Léopoldine. Or précisément l'hypothèse de la métempsycose que porte le discours de la bouche d'ombre barre l'horizon d'une communication possible entre les personnes vivantes et leurs chers disparus. Guillaume Cuchet le fait comprendre : les deux hypothèses de la métempsycose et du spiritisme, cette religion des morts si intensément affective, sont en réalité incompatibles, si bien que les révélations de la bouche d'ombre laissent en suspens l'élégie de « Claire » et sa promesse d'une toute autre réduction du scandale de la mort, non pas seulement par la permanence des âmes, mais par celles des *personnes*<sup>17</sup>. Les entrelacs de la poésie bucolique et de la poésie visionnaire font manquer au deuil sa forme humaine, ce que programmait la fin d'« À André Chénier », qui donnait par la voix d'un bouvreuil au père endeuillé la forme monstrueuse du père cannibale, de l'H/Ugolin sinistre du Dante. Aux mélodies bucoliques et épico-visionnaire manque la dimension personnelle. Topique, l'amant de l'églogue corporalise l'âme sans l'incarner en un individu. Extatique, le je visionnaire ne cesse de s'arracher à lui-même. C'est à la voix du deuil de *ma fille* qu'il revient de préserver dans l'âme la personne, seule vraie consolation, cette personne qui entre en communion avec les chers disparus. *Les mémoires d'une âme* peuvent s'achever avec les grandes spirales d'une métempsycose qui s'élève par le progrès vers l'azur. Non *Les Contemplations*, non le livre tombeau, avec sa structure élégiaque qui coupe en deux le temps entre un « Autrefois » perdu et un « Aujourd'hui » qui n'en finit pas de (ne pas) faire son deuil de *meae*. C'est pourquoi, du moins c'est mon hypothèse, il faut à Hugo écrire au-delà de l'apocalypse de « Ce que dit la bouche d'ombre » une dernière élégie, qui, faisant de l'ensemble du recueil un don à la mienne, fait de la mélodie élégiaque la mélodie dominante l'ensemble du recueil, le « réseau de ses mélodies », supplantant ainsi l'épopée visionnaire dans sa vocation totalisante. La petite romance complue dans ses larmes que tournait en dérision le bouvreuil au début du recueil a bien grandi. Elle est devenue (en excluant le grotesque<sup>18</sup>) le poème totale sur tout, énoncé par un poète qui, étant devenu « une voix de la nature », a conquis le droit de « parler

---

<sup>17</sup> Et dans « Ce que dit la bouche d'ombre », les hommes ne se souviennent pas de leurs vies antérieures (cf. vers 415 *sqq.*), tandis que Claire et son double innommée, Léopoldine, sont « là », toujours aimantes.

<sup>18</sup> Cette exclusion me semble à lire comme une dernière réponse aux quolibets du bouvreuil qui engloutissait par avance, on l'a vu, l'élégie paternelle dans la monstruosité grotesque. Elle a pour contre-coup une différence du régime de vérité des deux dénouements. Certes le grotesque de « Ce que dit la bouche d'ombre » est un grotesque subjectif (assumé par l'ombre et non la traversant), mais, par ses excès, il me semble introduire la possibilité d'un doute (faut-il vraiment plaindre les verrous ?) en même temps qu'il est un formidable pied-de-nez carnavalesque du monde visionnaire au bon sens (qu'on retrouve d'ailleurs dans beaucoup d'interventions des esprits dans *Le Livre des Tables*). Le régime de vérité de l'épilogue est au contraire intégralement *sérieux*.

aux morts » *tout en restant un homme*. Et toutes les séries mélodiques peuvent alors résonner dans cette parole élégiaque donnée à la morte, et non plus s'amortir dans la voix de la souffrance comme elles le faisaient dans « *Pauca meae* ». Car se fait maintenant entendre dans l'élégie tout le désastre de l'exil, toute la joie d'être « une voix de la nature », toute l'horreur du poème sacré, intercalées dans la tristesse élégiaque et englobées en elle, jusqu'à la vision non plus d'un azur lointain, mais d'une aube qui perce le gouffre noir de ses rayons. L'élégie est ainsi une des séries mélodiques des *Contemplations*, concentrée en l'un de ses livres, et le livre même – coupé en deux par la séparation d'« Aujourd'hui » et d'« Autrefois », dont l'élégie à la fois creuse et comble la distance. Comme débordée par les révélations du tombeau qu'elle détient, s'accomplissant dans son propre dépassement, l'élégie des *Contemplations* fait entendre les sons de *toute la lyre*. Car il n'est pas, le poète d'« Aurore » le disait déjà à sa manière à Florent Meurice (I, 17), de genres mineurs et de genres majeurs. « Dans l'art immense » prenant part au « chant suprême » « tout est grand » pour *notre âme*.