

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 ailleurs¹ 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'Evangile », 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

¹ *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 recueil².

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 !

² 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
Crierà : 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 »)³. 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. »⁴ La lecture de ce poème « révèle Jean Valjean tel qu'il s'ignorait lui-même »⁵ ; 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,
[...]

³ 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.

⁴ *Ibid.*, p. 150 et p. 160-161.

⁵ *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 chevrerie 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.