

Victor Hugo et la langue

Actes du colloque de Cerisy, 2-12 août 2002

Textes réunis par Florence Naugrette
et présentés par Guy Rosa

Ouvrage publié en 2005 aux éditions Bréal avec le concours du Centre national du livre et de l'Université Paris7, reproduit avec la gracieuse autorisation de l'éditeur et l'accord du Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle

© Editions Bréal 2005 et Université Paris-Diderot-Paris 7

Virgules et blancs : une question d'importance ?

Jacques DÜRRENMATT

Lors de la préparation de l'édition des *Contemplations* en 1856, Hugo écrit à Paul Meurice qu'il refuse de « concéder » « le moins du monde [s]on orthographe qui est la vraie » avant de vouer le dictionnaire de l'Académie aux gémonies : « Je suis augure, ce qui fait que je me fiche d'Isis »¹. Trois ans plus tard, il récidive mais cette fois au sujet de *La Légende des siècles* : « J'ai en effet un peu mon orthographe et ma ponctuation. Tout écrivain a la sienne, à commencer par Voltaire. L'intelligence de l'imprimeur est de respecter cette orthographe qui fait partie du style de l'écrivain », or « les correcteurs ont deux maladies, les majuscules et les virgules, deux détails qui défigurent ou coupent le vers », de sorte que le travail du poète relève d'une forme d'« épouillage »². La liberté qui s'affirme à l'égard des conventions ponctuant relèvent ainsi d'une logique : elle n'est pas coquetterie mais justifiée par une nécessité tant éthique, dans la mesure où elle a à voir avec la quête d'une « vérité » de la langue, qu'esthétique, si l'on considère la « physionomie », la « figure », d'un vers menacé de « défiguration ». Flou terminologique, mystère métaphorique qu'il semble difficile d'approcher sinon en se penchant avec soin sur les questions que posent les corrections de virgules.

Hugo lui-même semble évoluer sensiblement entre la publication des deux recueils. En 1856 il peut encore montrer un mépris très voltairien à l'égard de ce que d'aucuns considèrent comme l'infime du

1. *Œuvres complètes de Victor Hugo, Correspondance*, (désormais abrégé C.), Albin Michel – Ollendorf – Imprimerie Nationale, 1950, t. II, p. 235.

2. « Je les épouille le plus que je peux. », C. 298.

discours avec des remarques à l'emporte-pièce comme « Le reste n'est que virgules – et je m'en fiche. » (C. 236). En 1859, il paraît totalement converti à l'idée, que nombre d'autres comme George Sand ou Villiers de l'Isle-Adam relaieront au cours du siècle, qu'il convient de faire de la ponctuation un des chevaux de bataille de la revendication d'une totale indépendance de l'écrivain à l'égard des normes grammaticales et éditoriales en usage dès lors que les entorses relèvent d'une légitimité stylistique³. De là ces lettres à Hetzel qui rendent responsable des retards la nécessité de doubles épreuves elles-mêmes dues à des fautes de l'imprimeur belge, « lesquelles abondent particulièrement dans la ponctuation » (C. 302), et toutes les métaphores qui vont fleurir par la suite : « le déluge des virgules belges » (C. 309), « la nuée des virgules (et, à ce propos, comme les ouvriers sont bêtes avec leurs exigences de ponctuation !) » (C. 311) ou encore les virgules comme « vermine » :

Quant à l'édition belge Lui est Parfait, mais Elle n'est pas Parfaite⁴. Elle a un défaut. Le voici : à de certaines époques climatériques, les sauterelles envahissent l'Égypte et les virgules envahissent la ponctuation. L'imprimerie belge est particulièrement atteinte de ce fléau. Sous cet excès de virgules, l'incise factice devient le parasite de la phrase, et toute largeur de vers et toute ampleur de style disparaît. Or mes épreuves me sont arrivées tatouées de cette vermine. Il a fallu épouiller tout cela. Et à plusieurs reprises. Doubles épreuves. Peine énorme. Dans la rage de cette chasse aux virgules, j'ai été (mea culpa) jusqu'à en supprimer qui étaient bonnes et à leur place. Ces innocentes ont payé pour les drôlesses. Somme toute,

3. Pour plus de détails, cf. mon article intitulé « Peut-on parler de 'ponctuation littéraire' ? », *Champ du signe*, Toulouse, E.U.S., 2002.

4. Hugo joue ici avec le nom de son correcteur ou plutôt « coopérateur » préféré, Noël Parfait.

beaucoup de ces chenilles de virgules belges sont restées : première laideur de l'édition. (C. 310)

La virgule n'est plus méprisée parce qu'insignifiante mais parce qu'enlaidissante ; elle est ainsi passée de l'invisibilité à une visibilité trop grande et de mauvais aloi.

Emphase et naïveté

Première raison de cette nuisance : elle change en « incise » ce qui ne devait pas fonctionner comme tel. Le terme ne désigne pas seulement comme aujourd'hui une proposition insérée dans un discours rapporté pour permettre l'identification de la source des propos mais, comme le propose Littré, une « petite phrase qui, formant un sens partiel, entre dans le sens total de la proposition » et s'utilise surtout pour nommer les relatives placées entre virgules⁵. L'étude du manuscrit des *Contemplations* montre qu'effectivement Hugo ne cesse de lutter contre des imprimeurs qui usent systématiquement de virgules devant les relatives, alors qu'elles sont facultatives devant les explicatives et interdites devant les déterminatives⁶, et ce particulièrement à la césure ou en fin de vers. Deux exemples, parmi des dizaines d'autres, pris dans le même poème (I, 4) :

5. C'est ainsi que Du Marsais notamment emploie le terme.

6. « Il faut mettre entre deux virgules toute proposition incidente, purement explicative, et écrire de suite, sans virgules, toute proposition incidente déterminative. », Girault-Duvivier, *Grammaire des grammaires*, Janet et Cotelle, 1830, t. II, p. 1091.

Et tous deux ont avril, qui rit dans le ciel clair.
Les nuages de crêpe et d'argent, le zénith,
Qui, formidable, brille et flamboie et bénit,⁷

On sait que le critère discriminatoire est la possibilité ou non de « retrancher [la proposition] de la phrase sans altérer le sens de la proposition principale »⁸, mais si certains cas vont de soi, d'autres posent le problème plus large du statut de l'information dans le cadre de l'énoncé poétique. Certes « avril » est a priori identifiable sans apport sémantique supplémentaire mais le détachement partiel induit par la virgule conduit à dissocier deux étapes dans la construction de l'information alors que le fait d'« avoir » avril n'a d'intérêt que dans la mesure où celui-ci est porteur de joie. Dans le deuxième exemple, on perçoit aisément comment les différentes fonctions attribuées au zénith par la relative servent à construire un « zénith » particulier qui n'a plus rien à voir avec l'astronomie et devient allégorie de la divinité.

On sait, d'autre part, que la notion d'incise joue un rôle important en rhétorique où elle participe du style coupé. Marmontel note ainsi dans sa Poétique française que lorsque « les traits de lumière dont l'esprit est frappé sont comme autant d'éclairs qui se succèdent rapidement », « l'incise en est l'image naturelle »⁹. Le refus de la virgule viserait donc ainsi un double objectif simultané : éviter la mise en relief d'éléments qui ne méritent pas de porter un surplus d'expression rhétorique sans pour autant minimiser leur nécessité

7. Les virgules soulignées ne figurent pas dans le manuscrit et ont donc été imposées par les imprimeurs.

8. Voir la note 6.

9. Lesclapart, 1763, t. I, p. 236.

signifiante. C'est pour cela que Hugo répugne à détacher certaines épithètes comme dans :

Le vieux antre₂ attendri₂ pleure comme un visage ; (I, 4, v. 15¹⁰)

y compris lorsque l'effet peut être partiellement ambigu. Ainsi barre-t-il sur le manuscrit la virgule qui suit « instinct » dans :

O chute ! dans la bête, à travers les barreaux
De l'instinct, obstruant de pâles soupiraux, (VI, 26, v. 301-302)

Autres exemples, très nombreux, interprétables comme possibles incises, dans une perspective élargie à tout groupe en position quasi autonome parce qu'accessoire : les adverbes ou groupes prépositionnels, compléments circonstanciels d'importances variées, parmi lesquels :

Une sorte de gouffre₂ où viennent₂ tour à tour₂
Tomber tous ceux qui sont de la vie et du jour, (I, 29, v. 49-50)¹¹

Tu me regardais₂ dans ma nuit₂
Avec ton beau regard d'étoile₂
Qui m'éblouit. (II, 10, 3 derniers vers)

Depuis₂ j'y pense toujours. (I, 19, dernier vers)

Là sombre et s'engloutit, dans des flots de désastres,

10. Sauf indication contraire les références de ce type renvoient à la première édition des *Contemplations* (avril 1856). C'est elle qui est reproduite dans l'édition « Bouquins », vol. « Poésie II ».

11. C'est moi qui souligne dans les quatre exemples.

L'hydre Univers tordant son corps écaillé d'astres ;
Là, tout flotte et s'en va dans un naufrage obscur ; (VI, 26, v. 179-181)

Dans les deux premiers on voit bien pourquoi Hugo peut parler de déluge de virgules : proposition relative et compléments dits accessoires sont systématiquement distingués alors que la volonté du poète était d'autoriser une forme de continuité, particulièrement importante lorsque les unités de sens sont brèves comme dans le cas des octosyllabes, voire du tétrasyllabe auquel la position clausulaire assure une mise en relief suffisante, la virgule apparaissant dès lors comme particulièrement redondante. Dans le troisième cas l'emploi de la virgule est facultatif dans la mesure où deux logiques se trouvent en compétition : l'une, syntaxique, qui impose de distinguer les compléments de phrase, particulièrement lorsqu'ils se situent en ouverture de séquence, quelle que soit leur importance, l'autre, respiratoire, qui interdit les virgules si « une proposition est simple et sans inversion, et que l'étendue n'excède pas la portée commune de la respiration »¹². On voit que Hugo préfère la seconde, particulièrement pour un vers court et clausulaire et ce d'autant qu'il se refuse à placer sur deux plans différents les deux adverbes qui entourent le moi pensif pour l'inscrire dans une temporalité tragiquement distendue.

Le dernier exemple est le plus intéressant, dans la mesure où il montre les hésitations de Hugo lui-même. Sur le manuscrit, une virgule figure derrière le premier « Là », elle est même soulignée deux fois ; en revanche, aucune ne se trouve derrière le second. A l'arrivée, le texte imprimé inverse ce premier choix. Nouveau coup des imprimeurs ou changement de Hugo lui-même sur les épreuves ? Les raisons pourraient bien être cette fois métriques. Dans un premier temps, surgit la nécessité de donner une charge expressive

12. *Grammaire des grammaires*, ouvrage cité, p. 1089.

particulièrement forte à un adverbe souvent insignifiant qui devient ici l'incarnation terrible du nadir, son retour, deux vers plus loin, ne justifiant plus le même procédé ; dans un second, s'impose la logique de l'enchaînement métrique des vers. La première solution conduit en effet à une accentuation des trois vers en :

- 1/1/4//3/3 1/3/2//2/3/1 3/3//4/2

La seconde à :

- 2/4//3/3 1/3/2//2/3/1 1/2/3//4/2

On voit immédiatement comment cette dernière solution recompose avec plus d'élégance la séquence ouverte et fermée en chiasme par un hémistiche en redoublement/dédoublement (2/4 contre 4/2), avec la préservation au centre d'une unité à trois syllabes dans chaque hémistiche accompagnée des quatre possibilités d'organisation rythmique : la plus « harmonieuse », pour commencer, en 3/3, la plus progressive pour finir en 1/2/3, mimétique du contenu sémantique (Là/ tout flo/tte et s'en va/) ; entre les deux, un nouveau chiasme pour un vers particulièrement dense et original.

Dans tous ces cas, Hugo use d'un certain flou de la norme mais à d'autres moments, il s'inscrit contre les règles en usage et ne peut que se heurter à l'incompréhension des correcteurs. Il répugne ainsi à user de la virgule en cas de construction à détachement gauche avec utilisation de la forme tonique de l'embrayeur de première personne :

Moi, je vais devant moi ; le poète en tout lieu
Se sent chez lui, sentant qu'il est partout chez Dieu. (I, 6, v. 3-4)

Elle était grande, et, moi, j'étais petit.
Pour lui parler le soir plus à mon aise,
Moi, j'attendais que sa mère sortît ; (I, 11, v. 2-4)

Je vis en paix, moi, l'aigle, en cette solitude,
Avec lui, le lion. (III, 6, v. 19-20)

On notera que dans ce dernier cas la virgule est présente, sur le manuscrit, derrière « lui ». Il en va de même dans ces autres vers :

Lui, le chercheur du gouffre obscur, le chasseur d'ombres,
Il a levé la tête un jour hors des décombres, (V, 25, v. 15-16)

et systématiquement avec toi :

Toi, mon enfant, dans l'azur de tes yeux
Mets ton âme ! (I, 1, v. 7-8)

Dans le vaste univers, sur tous, sur toi, Tibère, (I, 8, v. 76)

La perle blanche, sans Eve,
Sans toi, ma fière beauté, (II, 11, v. 23-24)

Ce n'est donc pas l'inutilité d'une virgule qui servirait à distinguer des éléments en réalité conjoints qui permet de comprendre le rejet du signe derrière moi. Faut-il remonter à la célèbre préface et son affirmation du moi comme matériau fondamentalement poétique ? C'est ce que semble affirmer « Moi je vais devant moi », hémistiche une nouvelle fois à chiasme, où les deux v se font écho, où le je atone n'est pas plus que de, où le moi seul compte, imposant, en rien secondaire ou redondant parce que fondamentalement tonique – le *Dictionnaire de Trévoux*, ne rappelle-t-il pas « ce qu'il y a de fier & d'orgueilleux dans le mot de moi, quand on le prononce par opposition aux autres, & dans la vue de se distinguer »¹³ – autant que naïf, si du moins l'on en croit ce que Féraud pouvait écrire à la fin du siècle précédent dans son *Dictionnaire critique* : « Mais hors de-là ce seroit une faute de se servir de moi ; plus grande encore de le joindre à je, & de dire ; moi je ne veux pas, comme disent les enfans, à qui on répond moi & je sont deux bêtes¹⁴. » Archaïsme revendiqué que ce « moi je » sans virgule qui acquiert donc sa pleine légitimité dans l'univers poétique de Hugo.

13. 1743, article *Moi*.

14. Marseille, Mossy, 1787, article *Moi*.

Une question de largeur

Deuxième grand reproche fait à la virgule parasite : elle prive le vers de sa « largeur ». Que faut-il entendre par là, sinon que le vers constitue une ligne, un sillon – Hugo, comme beaucoup d'autres, donne une grande importance à l'étymologie latine – la virgule peut littéralement l'entraver, le mal « couper » : « Les correcteurs ordinaires ne se doutent pas qu'un vers n'a pas la même physionomie qu'une ligne de prose, et que cette physionomie, gâtée quelquefois par une grosse lettre intempestive, doit être en quelque sorte étudiée vers à vers. » (C. 298) Hugo fait ainsi souvent confiance aux frontières naturelles que sont le blanc final et la césure pour marquer certaines articulations :

La ponctuation belge a la maladie des virgules ; on a beau faire, ces vermicules se glissent partout, et coupent les phrases et hachent les vers à faire horreur. Toute largeur et toute ampleur disparaît sous cette vermine. Je m'y résigne, hélas. Mais il est triste de faire ce vers :

Elle ayant l'air plus triste et lui l'air plus farouche

et de le retrouver ainsi tatoué et marqué de petite vérole :

Elle, ayant l'air plus triste, et lui, l'air plus farouche¹⁵.

Si vous saviez comme la virgule s'acharne et renaît sous le delecteur !
(C. 304)

15. « La confiance du marquis Fabrice », VI, v. 24 dans *La Légende des siècles*. C'est cette dernière ponctuation qui a triomphé.

Cette confiance va jusqu'à le pousser à refuser de suivre des règles reconnues de tous, comme celle de la nécessité de la virgule après inversion :

Du mal dont rêve Argan, Poquelin est mourant ; (I, 9, v. 31)

ce qui lui permet de renforcer le rapprochement tragique entre personnage et auteur.

Ainsi, si, pour des raisons de relance nécessaire, il aime souvent placer une virgule devant la conjonction et, y renonce-t-il lorsqu'il s'agit d'éviter une surcharge préjudiciable à l'équilibre du vers. Ainsi dans « Réponse à un acte d'accusation » (I, 7) :

Je suis le démagogue horrible et débordé,
Et le dévastateur du vieil A B C D ; (v. 27-28)
Discours affreux ! – Syllepse, hypallage, litote,
Frémirent ; je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs. (v. 73-75)

C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond, (1)
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la règle et trompe le ciseau, (2)
Et s'échappe, volant qui se change en oiseau,
De la cage césure, (3) et fuit vers la ravine, (4)
Et vole dans les cieux, alouette divine. (v. 183-190)

Les deux premiers exemples ne posent aucun problème dans la perspective choisie mais la troisième séquence de vers paraît incohérente. Pourquoi seule la dernière virgule (4) est-elle rejetée ?

Sans doute parce que les autres sont indispensables pour un certain nombre de raisons. Toutes sont caractéristiques des emplois liés au contenu sémantique des propositions coordonnées, elles servent à annoncer rebondissements (au sens propre comme au sens figuré), ajouts surprenants, arguments nouveaux et sont, en cela, très liées à la pratique de l'enjambement¹⁶ : « et [...] sautait », « et s'échappe », « et fuit ». La troisième matérialise de plus, de façon railleuse, la « cage césure ». Cette dimension dynamique et brutale disparaît du dernier vers avec le verbe « voler » non plus perfectif comme les trois précédents mais imperfectif : le procès se trouve envisagé dans son déroulement, sans visée d'un terme final, indéfini et prolongeable, à moins qu'un événement, ici absent, ne vienne l'interrompre. On voit comment la notion de largeur rejoint par là celle d'ampleur.

Visibilité de la virgule donc à laquelle répond l'importance attribuée par Hugo aux lettres verticales comme le y. Lorsqu'il affirme : « j'écris lys et non lis » (C. 298) pour défendre son orthographe singulière, c'est certes le caractère noble de la lettre qui l'intéresse, mais aussi la possible iconicité du signe (Paul Meurice parle de la « jolie orthographe » adoptée par Hugo « où l'y ressemble à la fleur »¹⁷), voire et peut-être surtout la possibilité de jouer avec les lignes comme dans ce vers tout en verticales :

Le cygne dit : Lumière ! et le lys dit : Clémence ! (I, 4, v. 27)

Attention au visible que l'on retrouve dans le soin apporté à la détermination des blancs et des « étoiles » dans « Booz » devenu ainsi littéralement « étoilé » : « N'y a-t-il pas des étoiles indiquant des

16. Voir mon article intitulé « Modernité hugolienne de l'enjambement » dans « *La Légende des siècles* » de Victor Hugo, Sedes, 2001.

17. Cité dans C. 235, note 1.

séparations dans Booz endormi ? Vérifiez. Je n'ai point là le manuscrit. S'il y a des étoiles, mettez-les en augmentant le blanc, là où elles sont. » (C. 296) Importance donnée aussi aux différences de caractères (voir C. 303-304) ou aux tirets : « – Mettez donc des – où j'en mets. Est-ce que les imprimeurs belges ont des préjugés contre les – ? c'est pourtant un signe nécessaire, et sans lequel la ponctuation est incomplète. » (C. 223) pour produire entre autres des effets d'opposition visible comme dans ce vers qui suit un blanc :

Eh bien, non ! – Le sublime est en bas. Le grand choix,
C'est de choisir l'affront. (V, 26, v. 219)

On conçoit comment, dans une telle perspective esthétique, la virgule, signe inaccompli, point à peine rallongé, ni vraiment vertical, ni vraiment horizontal, peut salir tant la ligne imprimée que le blanc de la page. De là, dans ce dernier exemple, son absence originelle en fin de vers contre la nécessité imposée par la norme dans ce type de construction clivée.

Une question d'ampleur

Pour approcher le dernier défaut essentiel de la virgule, prenons un nouvel exemple de « désastre » dans La Légende des siècles :

1^{er} vers (défiguré par une virgule). Au lieu de :
Sorte de héros, monstre aux cornes de taureau,
Il faut :
Sorte de héros monstre aux cornes de taureau,

l'absurde virgule après héros, anéantit le sens et le vers¹⁸. (C. 307)

L'« anéantissement » par la virgule apparaît clairement double : le vers se trouve menacé en tant que tel et dans son sens. Pourquoi ? Première explication : la virgule introduit une pause artificielle à un moment critique du vers, après la cinquième syllabe, ce qui renforce l'effet d'enjambement interne et menace ainsi l'unité de la séquence. Certes, Hugo préfère des unités d'au moins deux syllabes avant la césure dans les cas d'enjambement interne mais ne s'interdit pas pour autant les unités d'une syllabe. Pour preuve, un vers tiré du même poème :

Tous nos vieux héros, purs comme le firmament ; (v. 279)

Il faut donc chercher ailleurs. Peut-être dans le fait que le vers est très travaillé dans ses raffinées discordances sonores, rythmiques autant que stylistiques : duplication du e muet suivi d'un hiatus en ouverture qui empêche élégamment la trop grande stabilité d'un chiasme sonore [o ouvert + R] (s-or-te) / [R + o fermé] (hé-ros) / [R + o fermé] (monst-re aux) / [o ouvert + R] (c-or-nes) qui s'achève en un [o fermé + R + o fermé] (t-au-r-eau) puissamment clausulaire ; premier hémistiche surprenant accentué en 1 / 4 / 1 avec stabilisation, dans le second, en schéma progressif 2 / 4 ; rôle discordant joué par la connotation péjorative associée à « sorte de » dans le contexte d'un vers par ailleurs évidemment mythico-épique. De là sans doute la nécessité d'un déploiement ininterrompu autant que d'une forme de pureté visuelle. On peut comprendre ainsi dans quelle perspective Hugo emploie pour défendre son projet de style le terme

18. Les remarques portent sur le vers 435 de « Le régiment du baron Madruce » (éd. cit. , p. 782).

d'« ampleur », surprenant pour qui connaît un peu les débats de l'époque sur le style périodique dans la mesure où il est souvent employé de façon péjorative. Sainte-Beuve notamment ne propose-t-il pas, parmi les « signes auxquels on pouvait infailliblement reconnaître, entre tous, un livre port-royaliste », « les circuits de périodes, les longueurs de phrases interminables; une étendue, une ampleur, une rotondité qui sentait le barreau, et encore le barreau pompeux, le barreau des jours solennels et non de tous les jours... »¹⁹.

Quant au « sens », il suffit pour comprendre de lire le commentaire qu'apporte le grammairien Boniface au vers « Je plains l'homme accablé du poids de son loisir. » : « Dans cette proposition, les mots s'appellent nécessairement l'un l'autre ; et, si on les divisait par des virgules, on en couperait le sens. Entre deux mots intimement liés l'un à l'autre, point de virgule²⁰. » et de comparer avec un autre vers de *La Légende des siècles* :

Nu, face à face avec l'immensité fantôme ; (IV, 1, « Le parricide », v. 72)

Dans notre vers de départ, le « héros monstre » est « quelque Alexandre » dont on moque les prétentions. La virgule fait clairement du second substantif une apposition, à caractère accessoire, et implique qu'il corresponde à l'attribut d'une phrase à verbe être dont le sujet est le substantif héros. On pourrait donc paraphraser en : « Sorte de héros, qui est un monstre aux cornes de taureau » ou, pour l'autre exemple, parler d'une « immensité » qui est un « fantôme ».

19. *Port-Royal*, t. 2, 1842, p. 547-548

20. A. Boniface, *Grammaire française méthodique et raisonnée*, éd. de 1843, p. 341.

En revanche, à partir du moment où la virgule disparaît, surgit de prime abord une seconde possibilité, celle d'un emploi adjectival que Littré qualifie de « populaire » de monstre immédiatement derrière substantif au sens d'« extraordinaire », « monstrueux »²¹. Or on trouve des emplois de monstre « adjectival » dans d'autres poèmes sans que cette lecture « populaire » puisse vraiment s'appliquer comme dans ce vers de « Ce que dit la bouche d'ombre » :

Amours de l'âme monstre et du monstre univers ! (v. 533)

Dans lequel on appauvrirait beaucoup le texte en considérant monstre comme un synonyme de monstrueux.

On aura dès lors compris que l'effet recherché est bien autre et s'inscrit comme un caractère singulier de la poétique d'un Hugo qui n'est venu lui-même que progressivement à prendre en charge un tel procédé. Des majuscules figurent ainsi souvent sur le manuscrit et disparaissent lors de l'édition, qu'il s'agisse du célèbre « pâtre Promontoire » (V, 23, v. 39), de la « biche Illusion » (III, 20, v. 35) ou du « monde Châtiment » (VI, 26, v. 109), d'autres demeurent comme dans « l'immense toile Amour » (I, 8, v. 98) ou « l'océan Nombre » (VI, 3, v. 9). Le premier substantif apparaît dans ce cas comme une catégorie à laquelle appartient l'entité singulière désignée par le nom à majuscule. Le texte garde aussi ailleurs la trace de la proximité entre ce type d'emploi et l'apposition :

Nous demandons si c'est pour la mort, coup de foudre,
Qu'est faite, hélas, la vie éclair ! (VI, 16, v. 47-48)

21. « Dans le langage populaire, prodigieux, monstrueux, énorme, extraordinaire. Un bouquet monstre. Un dîner monstre. Un concert monstre. » (Article *Monstre*)

Lors de son apparition, le procédé a choqué nombre de contemporains. *Les Recontemplations* de l'académicien belge Louis Alvin donnent une description intéressante de la manière dont a été perçu ce trait de style à travers un dialogue parodique de l'« auteur » et d'un « critique » :

L'AUTEUR

Mais par malheur, tous les critiques ne vous ressemblent point, même parmi vos collaborateurs. Il s'en trouvera d'un goût assez arriéré pour nous reprocher justement ce que nous prisons le plus dans nos vers : ce qui s'écarte des sentiers battus et de toutes les vieilles ornières ; si la critique, par exemple, voulait nous chicaner à propos de l'heureuse innovation des mots composés ? Il y en a d'assez impertinents pour nous dire que nous ne faisons que suivre à la trace Ronsard et du Bartas.

LE CRITIQUE

Au vrai, Ronsard et du Bartas ont aussi fait des mots composés.

L'AUTEUR

J'en conviens ; mais d'abord Ronsard les a très-rarement employés. Quant au seigneur de Salluste, nous avons relu tout récemment la Semaine, sans y trouver un seul exemple de nos substantifs jumeaux, comme nous l'entendons du moins. S'il opère des unions analogues, ce ne sont point des mariages réguliers, car il s'y trouve toujours un verbe en tiers pour partager ; ce qui peut être avantageux au point de vue de l'intelligence, mais non certes louable du côté de la morale. Pour nous, nous supprimons les intermédiaires parasites et autres. C'est un progrès, ou je ne m'y connais pas.

LE CRITIQUE

D'accord, mais si j'avais à parler de votre livre, je passerais légèrement sur ce chapitre, ou plutôt je n'en parlerais pas du tout.

L'AUTEUR

Cela ne ferait point notre affaire. Et l'honneur de l'innovation, n'est-ce rien ? Je veux vous démontrer que notre école est en progrès et que nous avons droit à une large part d'éloge. Voyez plutôt ; j'ai recueilli quelques exemples dans les deux premières journées de la Semaine.

En voici la liste :

le ciel-porte-flambeau.
l'aiglon-chasse-nue.
la chèvre-porte-barbe.
Dieu-darde-tonnerre. [...]

Soyons francs, y a-t-il là dedans quelque chose qui ressemble à notre invention ? Est-ce comparable à :

Cheval aurore.
Coq matin.
Combat ignorance.
Combat vérité.
Bouche tombeau.
Etoile mort, etc., etc. ?

Si le procédé de messire Salluste est plus clair, le nôtre est, à coup sûr, plus profond²².

Si Alvin montre bien l'originalité des « mots jumeaux » de Hugo par rapport aux créations transparentes de du Bartas, il est de mauvaise foi lorsqu'il s'agit de proposer des exemples. Il privilégie le mode de composition hugolien qui, dans une lecture superficielle voire erronée, ne semble consister qu'à retrancher la préposition qui lierait normalement les deux substantifs et servirait à expliciter leur relation sémantique :

cheval à l'aurore

Et le hennissement du blanc cheval aurore. (VI, 10, v. 22)

coq du matin

A l'heure où sur le mont lointain
Flamboie et frissonne l'aurore,

22. Publiées sous le pseudonyme de L. Joseph Van Il, Bruxelles, Bruylant-Christophe, 1856, p. VII-XIII.

Crête rouge du coq matin ; (III, 30, v. 541-543)

combat contre l'ignorance ou pour la vérité

Palme du combat Ignorance !

Palme du combat Vérité ! (IV, 1, v. 5-6)

bouche du tombeau

La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes.

La mort est le baiser de la bouche tombeau. (VI, 3, v. 14-15)

étoile de la mort

Quand verrons-nous, ainsi qu'un idéal flambeau,

La douce étoile mort, rayonnante, apparaît

A ce noir horizon qu'on nomme le tombeau? (VI, 8, v. 146-148)

Pour autant si ces constructions s'éloignent clairement de l'apposition, ce qui explique l'impossibilité de la virgule, elles ne s'identifient que difficilement en réalité à des constructions à expansion. On sait que l'ancien français, dont Hugo aime à s'inspirer, possédait un cas régime absolu, c'est-à-dire la possibilité d'un complément déterminatif génitif en équivalence d'adjectif du type « la trahison Lancelot » ou « le pere ma dame ». Rien de tel ici dans la mesure où les déterminants disparaissent et où il ne s'agit pas de rapports d'appartenance. Il s'agit dans la plupart des cas de construire un être nouveau dont la matérialisation imaginaire est favorisée par un terme plus ou moins concret (coq, bouche, étoile...) mais qui porte dans le même temps une charge allégorique et universelle plus ou moins immédiatement convocable (mort / tombeau).

Le procédé relève donc de la composition non telle que la perçoit plus ou moins naïvement Alvin mais telle que la définit Benveniste pour qui elle consiste dans « la transformation de certaines

propositions typiques, simples ou complexes, en signes nominaux »²³ de sorte que « la prédication est mise en suspens »²⁴ et que se constitue ainsi « un répertoire vaste, toujours ouvert, de composés descriptifs, instruments de la classification et de la nomenclature, aptes à devenir dénominations scientifiques ou épithètes poétiques, et qui par delà l'enrichissement qu'ils procurent, entretiennent [l']activité métamorphique, peut-être le travail le plus singulier de la langue²⁵. » On conçoit l'intérêt pour Hugo d'un tel procédé perçu intuitivement et intimement lié à la métaphore : ainsi de ce héros qui est aussi monstre de façon consubstantielle, sans doute parce que tout héros a quelque chose de monstrueux, tout monstre a quelque chose d'héroïque dans une mise à plat paradoxale et puissamment signifiante des catégories. De même que l'immensité ne peut qu'être fantôme, rêvée autant qu'insaisissable, mais que le fantôme a fondamentalement à voir avec l'immensité, en tant que révélateur de transcendance. C'est donc ici le refus de la virgule attendue qui fait sens, qui devient « littéraire » en ce qu'elle autorise Hugo à user d'une possibilité présente mais insuffisamment exploitée de la langue. L'histoire ne lui a pas donné raison sur le coup – presque toutes les éditions comportent aujourd'hui la virgule parasite – mais tardivement : la composition envisagée ainsi, puissamment relayée par les surréalistes, est devenue un instrument plutôt courant d'expressivité (langage publicitaire, journalistique, vernaculaire, etc.).

« Sombre peuple, les mots vont et viennent en nous » (I, 8, v. 30) et rien ne doit empêcher ce permanent passage. Les virgules, lorsqu'elles l'entravent, deviennent dangereuses. C'est tout un

23. *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Gallimard, 1974, p. 160.

24. *Ibid.*, p. 161.

25. *Ibid.*, p. 162.

imaginaire de l'invasion, de la salissure, de la défiguration qui se trouve alors convoqué comme si derrière le vers ou la page, c'était le projet poétique entier, voire l'homme même qui se trouvait attaqué. On voit ainsi comment la mode puriste qui commence à fleurir dans les mêmes années pour défendre le travail de l'écrivain contre toute atteinte extérieure (on sait que Barthes voit là le signe de la montée du doute à l'égard de la légitimité de la création littéraire) ne relève en rien chez Hugo d'une pose pour affirmer la singularité de son génie mais bien d'une vraie interrogation sur ce qui est attendu de la poésie tant par son créateur même que par un lecteur rêvé capable d'entendre mais aussi de voir « des mots monstres ramper dans ces œuvres prodiges » (I, 8, v. 52).