

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

Structures temporelles dans *Les Contemplations* Les poèmes du souvenir

Colette GRYNER

La poésie lyrique passe généralement pour atemporelle. Peu de travaux sont consacrés aux structures temporelles du recueil ou du poème lyrique et le temps n'y est abordé que d'un point de vue thématique : regret du temps passé, souvenirs des jours heureux... Le caractère discursif de la poésie lyrique se prête en effet à la formulation d'un discours du poète sur le temps qui, du coup, peut apparaître comme un objet de pensée parmi d'autres, sans qu'on prenne garde au fait qu'il constitue l'un des éléments fondamentaux de la parole.

Car, comme la personne, il est « organiquement lié à l'exercice de la parole »¹, selon les termes de Benveniste. Or, si les théories de l'énonciation ont été fréquemment utilisées pour définir la poésie lyrique et celle de Hugo en particulier (éclatement du « je », droit à la parole, interlocuteurs), c'était à partir de la notion de « sujet » et la dimension temporelle de la poésie lyrique est restée négligée.

Trois raisons expliquent cette surprenante frilosité qui contraste avec l'abondance des recherches sur le temps dans le récit. La première est liée au contenu de la poésie lyrique. A la différence du genre dramatique et du genre épique, elle ne raconte pas une histoire dont les éléments sont datables ou du moins repérables sur un axe temporel : elle ne met pas en intrigue, comme dit Ricoeur², des actions humaines successives. Cette caractéristique explique du reste qu'elle n'ait été définie ni par Aristote ni par Platon. Dans un roman, on peut rapporter le temps de la narration à celui de l'histoire ; rien de tel ne semble possible pour la poésie lyrique.

La deuxième raison tient au flou qui environne la définition de son

1. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1965, volume 2, ch. 4, « Le langage et l'expérience humaine », p. 73.

2. P. Ricoeur, *Temps et récit*, Seuil, 1983

mode énonciatif. Benveniste et Weinrich ont rapproché la théorie des genres de l'opposition entre « discours » et « récit »³, mais sans répondre clairement à la question de savoir si la poésie lyrique se caractérise par un mode d'énonciation spécifique. Elle ne figure jamais dans les exemples qu'ils donnent de textes énoncés sur le mode du « discours »⁴, nombreux pourtant et très divers, allant du dialogue théâtral aux mémoires en passant par l'essai philosophique, l'éditorial et le testament⁵. La poésie lyrique n'aurait pas de « schèmes discursifs propres » – c'est du moins la conclusion qu'en tirent certains commentateurs⁶. L'emploi des temps relevant d'un choix arbitraire, il n'y aurait que des cas particuliers intéressant éventuellement le stylisticien.

3. Benveniste utilise les termes de « discours » et d'« histoire », Weinrich parle de « commentaire » et de « récit ». On utilisera les termes les plus couramment employés, à savoir, « discours » et « récit », sachant que les définitions données par ces deux auteurs pour chacun de ces termes sont assez proches.

4. Benveniste énumère ainsi les énoncés dont le mode d'énonciation est le « discours » : « C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne. » (*Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, I, 19 « Les relations de temps dans le verbe français », p. 241). Weinrich propose la liste suivante : « [le] dialogue dramatique, [le] memorandum philosophique, [l']éditorial, [le] testament, [le] rapport scientifique, [l']essai philosophique, [le] commentaire juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif ». A titre de comparaison, citons aussi la liste de textes écrits avec les temps du « récit » : « une histoire de jeunesse, par exemple, un récit de chasse, un conte qu'on a soi-même inventé, une légende pieuse, une nouvelle très écrite, un récit historique ou un roman ». (*Le temps*, Seuil, collection Poétique, 1973, p. 33).

5. Weinrich dit bien que le « commentaire » (ou « discours », dans la terminologie de Benveniste) se rattache au genre lyrique mais il le dit comme à regret, sans y insister : « ... l'un et l'autre [le monde commenté et le monde raconté] ont leur poésie : pour le premier c'est le lyrisme et le drame, pour le second l'épopée. » Il ajoute : « C'est à dessein que j'ai repris le nom des trois genres majeurs : lyrisme, drame, épopée, même s'ils ne conviennent ici qu'approximativement. » (ouvrage cité, p. 104).

6. « H. Weinrich a montré dans son livre *Le Temps* combien l'emploi des temps et la cohérence de cet emploi est l'indice de schèmes discursifs bien déterminés. Mais il est significatif que Weinrich, dans son livre, ne s'attaque absolument pas au problème de l'emploi des temps dans la poésie lyrique. Le système temporel de la poésie lyrique n'est pas donné d'avance [...] La poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres discours, pourvu d'un schème discursif propre [...]. » (K. Stierle, « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, n° 32, novembre 1977, p.430-433).

Pourtant la seule lecture des *Contemplations* montre que les temps du « discours » y sont largement prépondérants, le présent surtout⁷, et on serait en peine de citer un recueil lyrique où les temps dominants seraient ceux du « récit ». S'il est vrai que genre et mode d'énonciation sont des réalités distinctes⁸, la gêne observable chez de nombreux critiques à reconnaître dans le présent l'un des éléments fondamentaux de la temporalité de la poésie lyrique semble avoir d'autres causes tenant moins à la linguistique qu'à l'histoire des genres et, surtout, à la poétique des genres.

On en vient ainsi à la troisième raison. La conception que l'on se fait de la poésie lyrique détermine son étude. L'idée que le langage poétique est une langue à part, s'opposant à la prose, à la narration, à l'histoire, n'est pas pour rien⁹ dans la prééminence donnée par les études poétiques à tout ce qui est perçu « hors de l'ordre du temps », à l'axe paradigmatique au détriment du syntagmatique, et donc, plus largement, de la temporalité. Comment accepter que le temps de la poésie soit tout simplement le « temps du discours », utilisé dans les actes de parole les plus courants, lorsqu'on voit dans la poésie, avec Mallarmé, un « haut langage », tout le contraire de l'état brut de la parole, déçue dans le « reportage »¹⁰ ? Impossible d'envisager un poème dans sa dimension temporelle si l'on croit que la poésie est un état essentiel de la parole, une langue des essences, de l'origine, la « langue natale » chère à Baudelaire, qui aurait plus à voir avec l'éternité qu'avec le temps. Pas d'histoire, pas de chronologie, un perpétuel présent, toujours recommencé à chaque poème, loin du temps déchu de l'histoire : la poésie lyrique devait être atemporelle.

Rien n'oblige à entériner cette *doxa*. On peut faire l'hypothèse que le poème, comme n'importe quel texte, est un acte de parole. A ce titre, il s'inscrit dans le temps. Il a d'abord une date – Hugo en donne

7. Les deux tiers des poèmes des *Contemplations* relèvent du « discours ». Tous les poèmes du recueil comportent au moins un présent.

8. Genette (Gérard), dans *Introduction à l'architexte* (Seuil, 1979) montre en quoi le genre est une catégorie en grande partie historique, fondée sur des critères hétérogènes, tantôt thématique, tantôt formel, tantôt énonciatif. Le mode d'énonciation est au contraire une catégorie linguistique dont la définition, si ce n'est l'emploi, est stable.

9. Comme l'a montré Dominique Combe dans *Poésie et récit, une rhétorique des genres*, Corti, 1989.

10. Rappelons les propos de Mallarmé dans *Crise de vers* : « Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel. » (*Poésies*, Livre de poche, p. 207).

une à presque tous les poèmes des *Contemplations* – indice le plus évident de son inscription temporelle. Il a également une durée, ne serait-ce que celle de son déroulement. Etudier la temporalité d'un poème, ce sera donc, comme on sait le faire pour la prose, établir les rapports du temps de l'énonciation avec celui de l'énoncé. Quant à la composition temporelle du recueil, il s'agit d'une autre question, qu'on n'abordera pas ici.

Concrètement, comment faire ? Observer d'abord les nombreux éléments du langage qui réfèrent au temps de l'énonciation ; les temps verbaux sont consacrés comme les plus importants, mais il y en a bien d'autres. D'autre part, s'il n'est pas possible de reconstituer, pour un poème lyrique, une chronologie de l'histoire¹¹, du moins peut-on discerner des ensembles de poèmes ayant une position commune du poète face au temps. Dans certains, il se souvient de son enfance, de sa fille ; dans d'autres, le temps lui-même est l'objet de sa méditation ; ou bien encore il s'interroge sur le devenir du monde... Notre hypothèse – et notre thèse – est que l'observation, dans chacun de ces ensembles, d'un emploi spécifique des temps verbaux et d'autres éléments de structuration temporelle permet de construire une typologie des poèmes des *Contemplations* du point de vue du temps, au double sens linguistique et philosophique.

Les poèmes du souvenir sont parmi les plus connus des *Contemplations*, on se propose ici d'analyser certains éléments de leur structuration selon trois axes : l'usage des temps verbaux, les rapports de durée, d'ordre et de fréquence entre le fait et sa remémoration, enfin l'emploi de la strophe comme constructrice du souvenir.

Les temps

Le souvenir, l'acte de la conscience et non son matériau, représente le passé dans le présent. Poème du souvenir sera celui où le texte assume cette double visée temporelle, la mémoire présente d'un passé disparu. Cela exclut du corpus les simples récits, comme « La fête chez Thérèse » (I, 22), et les textes, très nombreux, que seul leur contenu manifestement autobiographique apparente au souvenir, sans

11. Comme G. Genette le fait pour *La Recherche du temps perdu* en reprenant à Benveniste l'opposition entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé et en adaptant ces notions au récit.

qu'y figure le geste de la mémoire, comme « Mes deux filles » (I, 3)¹².

Les deux visées temporelles, évoquant le passé soit à partir du passé soit à partir du présent, peuvent apparaître à des places différentes dans le poème. L'évocation du passé à partir du passé, toujours plus importante en nombre de vers, tantôt précède et tantôt suit le constat de sa disparition. A la fin du poème 6 du livre IV – *Quand nous habitions tous ensemble...* – les deux vers *Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent !* concluent le poème, après des points de suspension et un tiret qui signalent le décrochage temporel. Ils parlent toujours du passé (*toutes ces choses sont passées*) mais à partir du présent. Le passé composé a une valeur d'accompli du présent. Il envisage ce qui reste du passé dans le présent et non l'événement lui-même. Dans le poème 9 du livre IV, l'évocation du passé à partir du présent précède, au contraire, le récit qui commence également après un tiret :

O souvenirs! printemps! aurore!
Doux rayon triste et réchauffant!
– Lorsqu'elle était petite encore,
Que sa sœur était tout enfant ... –

Les phrases exclamatives, rattachées au présent de l'énonciation – temps de base du discours poétique même sans être explicité par un verbe – forment le socle du récit qui suit, dont elles convoquent la mémoire.

Le début et la fin du texte sont, assez logiquement, les moments favorables à ce changement d'orientation temporelle puisqu'on revient au présent de l'énonciation, ou qu'on en part. Mais leur valeur diffère. Placée à la fin du poème, l'exclamation *O souvenirs ! printemps ! aurore ! / Doux rayon triste et réchauffant !* ne serait pas un appel au souvenir, mais une plainte face au passé disparu. Cela implique que la fin et le début du poème ne sont pas seulement des lieux dans l'espace écrit, mais des moments saisis sur le déroulement textuel ; capables de modifier la signification, ces marques de la temporalité textuelle appartiennent aux constituants du discours.

12. Un poème comme « A propos d'Horace » (I, 13), non-strophique, ne fait pas partie de la série des textes du souvenir. Certes, le poète y parle de sa jeunesse : « [...] Mon sang bout/ Rien qu'à songer au temps où, rêveuse bourrique./ Grand diable de seize ans, j'étais en rhétorique ! » mais le passé est convoqué à l'appui d'un discours sur l'enseignement qui, englobant le passé et l'avenir (« Un jour, quand l'homme sera sage./ Lorsqu'on n'instruira plus les oiseaux par la cage... »), a pour visée l'histoire de l'esprit humain.

Dans tous les cas, le changement de perspective temporelle reste interne à l'énoncé, sans recours à une séparation typographique entre des parties¹³. Il arrive qu'il se répète dans un même poème, mais il compose toujours le texte de l'intérieur. C'est le cas du poème « Lise » (I, 11), où l'unité du souvenir s'entend jusque dans la longue assonance en *i*, en particulier entre le prénom *Lise*, plusieurs fois à la rime, et l'adverbe de temps *jadis*, assonance qui fait la jointure entre un passé vu comme disparu (*Se souvient-on qu'il fut jadis des cœurs ? / Se souvient-on qu'il fut jadis des roses ?*) et un passé retrouvé par la mémoire (*Je l'appelais mademoiselle Lise*).

L'emploi des temps est lié à cette double visée temporelle. Soulignons cependant que l'expression du temps n'est pas réservée au verbe. Au début du poème 4 du livre IV, *Oh! je fus comme fou dans le premier moment, / Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement*, les interjections *oh* et *hélas* suffisent à dire le choc et le chagrin toujours présents, alors que le reste des deux vers, au passé simple, fait le récit du passé. D'autre part, le temps des verbes ne fait pas que référer au moment des actions (passé, présent, futur), il construit aussi une temporalité dite impliquée, liée aux valeurs aspectuelles.

Particulièrement intéressant dans cette perspective, l'emploi de l'imparfait seul caractérise les poèmes du souvenir consacrés à Léopoldine. D'un point de vue linguistique, il est inhabituel puisque l'imparfait forme normalement avec un verbe au passé simple (ou au passé composé) un couple qui assure le réglage temporel des actions les unes par rapport aux autres. Tous les verbes à l'imparfait dans un texte renvoient à la même durée, quel que soit leur emploi spécifique : narration, description, commentaire, habitude (*Elle était pâle... Elle disait souvent... Le soir, elle prenait ma Bible... Il me semblait, à moi... IV, 7*). L'imparfait ne suffit donc pas à inscrire dans le passé, il s'inscrit dans un passé dont le repérage est déterminé en dehors de lui.

D'où l'impression étrange produite par l'ouverture du poème 6 du livre IV où l'imparfait de la proposition subordonnée, *Quand nous habitons tous ensemble*, revient dans la principale, *Elle avait dix ans, et moi trente...* Le redoublement de l'indication temporelle (notons qu'il n'aurait pas eu lieu si l'ordre des propositions avait été inverse :

13. Le poème « Ecrit en 1846 - Ecrit en 1855 » (V, 3), non-strophique, est composé de deux parties séparées par un « blanc ». C'est un poème de l'histoire et non du souvenir, quoiqu'il commence par « Marquis, je m'en souviens... ». Les deux dates qui constituent le titre explicitent et, en quelque sorte, extériorisent le déplacement temporel.

*Quand elle avait dix ans...nous habitions...) focalise l'énoncé sur le thème temporel impulsé par le premier mot du poème : *quand*. Surtout, les deux propositions à l'imparfait appelant un autre repérage qui ne viendra jamais, la datation s'en trouve suspendue. Le poète se souvient sans expliciter le point de référence du souvenir.

Elle faisait mon sort prospère,
 Mon travail léger, mon ciel bleu.
 Lorsqu'elle me disait : Mon père,
 Tout mon cœur s'écriait : Mon Dieu !

Le point de référence, – appelé aussi « moment regardé »¹⁴ et le terme, impliquant visée et vision, nous semble bien choisi –, est suffisamment « présent » pour qu'il soit inutile de le préciser. Les guillemets sont ici indispensables car, bien entendu, ce « présent » est en fait un « passé » du point de vue du temps des époques et reste relatif : présent pour la conscience. On voit bien ici ce qu'a de subjectif le fonctionnement de l'imparfait, et pourquoi certains linguistes le considèrent moins comme un temps que comme un aspect¹⁵. Le temps construit dans de tels textes s'apparente à un temps vécu, non mesuré, et c'est pourquoi on l'assimile parfois, à tort, à l'éternité. Les faits ainsi rapportés sont vus « de l'intérieur », sans début ni fin, dans une durée indéfinie : *Pénètre, / Mon coeur, dans ce passé charmant !* dit le poète (IV, 9). La métaphore spatiale renverse le trajet du souvenir : non plus passé pointant dans la conscience présente ni extrait par la mémoire, mais enfoncement de l'âme dans un révolu présent. Le « moment regardé », déplacé dans le passé, est en quelque sorte simultané avec le temps des événements. C'est ce qui explique que l'imparfait était appelé « présent du passé » dans l'ancienne grammaire.

Cette dénomination fait écho aux analyses de Saint Augustin dans

14. Reichenbach ajoute aux deux coordonnées définies par Benveniste, le temps de l'énoncé et le temps de l'énonciation (nommées par Reichenbach le moment de l'événement et le moment de la parole - *point of event, point of speech*), une troisième coordonnée, le moment de la référence (*point of reference*). Cette notion a été reprise par d'autres linguistes, sous le terme de « moment regardé », par exemple, dans l'article « Temps dans la langue » de O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 566-577. Sur la théorie de Reichenbach, voir C. Vetters, *Temps, aspect et narration*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996, en particulier les pages 15 à 43.

15. Pierre Le Goffic, « Que l'imparfait n'est pas un temps du passé », dans *Points de vue sur l'imparfait*, Centre de publications de l'Université de Caen, 1986, p. 55-69.

Les Confessions. Le passé, dit-il, n'existe pas¹⁶, il n'y a qu'un « présent du passé » : son image actuelle dans ma conscience. Augustinien est, à ce titre, l'imparfait des poèmes du souvenir dans *Les Contemplations*. L'unité du présent de la conscience est affirmée en même temps qu'elle se révèle *distendue* entre passé et présent. Ce ne sont pas un « je » passé et un « je » présent qui s'opposent (expérience commune dans le récit autobiographique où le narrateur regarde à distance celui qu'il était), mais le « présent du passé » et le « présent du présent » qui se succèdent et qui ouvrent – fracturent peut-être – une conscience présente à elle-même dans sa continuité temporelle.

La temporalisation du souvenir : durée, fréquence, ordre

On peut désigner par temporalisation du souvenir les rapports entre la nature temporelle du fait remémoré et les caractères temporels de son évocation. L'objet du souvenir peut être singulier (« Oh! je fus comme fou dans le premier moment... » – IV, 4) ou répétitif (« Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin... » – IV, 5) ; le souvenir lui-même, en tant que discours, a une durée, un ordre et des relations de fréquence avec l'événement qu'il représente. On a reconnu les notions définies par Gérard Genette dans *Figures III*¹⁷ ; nous voudrions suggérer ici la manière dont, malgré tout ce qui sépare poésie et récit, ces notions peuvent être utilisées pour comprendre la temporalité lyrique.

Certains poèmes s'offrent à la comparaison, classique pour le récit, du temps de l'histoire avec celui de la narration. Dans le poème 5 du livre IV, par exemple, treize vers sont consacrés au souvenir de la visite quotidienne faite à son père par Léopoldine : *Elle avait pris ce pli dans son âge enfantin / De venir dans ma chambre un peu chaque matin...* ; quatre seulement à celui des soirées passées en famille *Mes quatre enfants sur les genoux, leur mère / Tout près, quelques amis causant au coin du feu ! ...* On peut rapporter le nombre de vers employés à représenter chacun de ces moments avec leur durée, sensiblement égale. Bergson l'a observé, le souvenir de tel ou tel fait

16. « Mon enfance [...] qui n'est plus est dans un passé disparu lui aussi ; mais lorsque je l'évoque et la raconte, c'est dans le présent que je vois son image, car cette image est encore dans ma mémoire. » (Saint Augustin, *Les Confessions*, trad. J. Trabucco, Garnier Flammarion, 1964, livre XI, chapitre 18, p. 268

17. G. Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972

« tient dans une intuition de l'esprit que je puis, à mon gré, allonger ou raccourcir ; je lui assigne une durée arbitraire : rien ne m'empêche de l'embrasser tout d'un coup, comme dans un tableau¹⁸. » Cette articulation d'un temps (celui du fait remémoré) sur un autre (celui de la représentation) rappelle ce qui se produit dans un récit.

Avec quelques différences cependant. La première concerne la mesure du temps de l'énonciation. « Confronter la durée d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte, écrit Gérard Genette, est une opération [...] scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit¹⁹. » Reste celle de la lecture – « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture²⁰. » – ou plutôt, la vitesse de lecture variant selon les textes et les lecteurs, la mesure, spatiale, de la page : « la vitesse du récit se définira par le rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois, années, et une longueur : celle du texte, mesurée en lignes et en pages²¹. » A la mesure intrinsèque et fixe du temps de l'énoncé, s'oppose, pour le récit en prose, celle, partiellement inadéquate et variable selon les éditions, du temps de l'énonciation. Or l'inverse est vrai du poème lyrique. Le temps de l'énoncé y est souvent imprécis et sa mesure peu pertinente, mais le temps de l'énonciation est mesuré de manière rigoureuse et absolue par le vers. Cette permutation des qualités propres aux deux termes du rapport entre les temporalités suggère que lui est stable, ceci compensant cela.

Une autre différence tient à ce que, dans le poème lyrique, on mesure autre chose que des actions humaines configurées dans le temps. L'absence de « mise en intrigue » caractérise le lyrisme. Au lieu des « grandes unités narratives »²² du roman traditionnel, on s'intéressera donc à d'autres unités, comme celles que détermine, dans les poèmes du souvenir, le changement de visée temporelle. Deux vers sont consacrés à la vision du passé à partir du présent dans le poème 6 du livre IV (*Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent !*), quarante-huit à celle du passé à partir du passé²³. La

18. H. Bergson, *Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Puf, « Quadrige », 1985, p. 85

19. G. Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 122.

20. *Ibid.*, p. 78.

21. *Ibid.*, p. 123.

22. *Ibid.* p. 124.

23. A ce compte, il faut ajouter pour arriver au total des 52 vers du poème, les deux vers au présent de la deuxième strophe : *Oh! comme l'herbe est odorante / Sous les arbres profonds et verts !*

mesure syllabique peut aussi s'avérer pertinente. Au début du poème 4 du livre IV, *Oh! je fus comme fou dans le premier moment, / Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement*, le changement de visée temporelle juxtapose des durées d'énonciation très inégales : 1/11.

Enfin, le terme de « pause » utilisé par G.Genette pour qualifier des passages descriptifs où le temps de l'énoncé est nul, semble parfaitement inapproprié à la temporalité poétique. Pour deux raisons. L'absence, en effet, de temps chronique, critère sur lequel se fonde G. Genette pour identifier la « pause », ne signifie pas absence de durée. Dans le poème lyrique comme dans d'autres textes poétiques, le temps qui s'écoule n'a guère de rapport avec le temps chronique : c'est un temps plus subjectif qui se constitue à travers un acte de conscience²⁴ et ne se calcule pas au cadran d'une horloge. D'autre part, en l'absence d'indications sur le temps de l'énoncé, seule la temporalité du poème, – sa durée, son ordre, ses répétitions –, construit une représentation du temps. Ainsi, dans cette strophe

Le soir, auprès de ma bougie,
Elle jasait à petit bruit,
Tandis qu'à la vitre rougie
Heurtaient les papillons de nuit. (IV, 6)

rien ne fixe la durée de la scène. Le temps n'y est pas mesurable et, en ce sens, on la qualifierait de « pause ». Pourtant, tout y dit le temps : l'imparfait et sa valeur imperfective, l'aspect inchoatif de l'expression *vitre rougie*, la locution à *petit bruit*²⁵ qui, par opposition aux éclats de voix et aux cris, mobilise une certaine durée, et même la *bougie*, métaphore et parfois mesure du temps qui s'écoule. La continuité de la phrase (une seule phrase dont les groupes, régulièrement articulés, se plient à la limite de vers), l'amplification induite par le rapport de simultanéité entre les deux propositions (elles réfèrent à la même période temporelle et chacune en dit quelque chose), la cohésion prosodique (avec la répétition du son [r] et les rimes toutes en [i]), figurent aussi, dans le temps de l'énonciation, cette durée qui, dans le

24. Gérard Genette a montré que la description proustienne était « moins une description de l'objet contemplé qu'un récit et une analyse de l'activité perceptive du personnage contemplant, de ses impressions, découvertes progressives, changements de distance et de perspective, erreurs et corrections, enthousiasmes ou déceptions, etc. » (*ibid.*, p. 136) ; mais il ne traite pas le sujet du point de vue du temps.

25. [...] *Ainsi je vis; ainsi, / Paisible, heure par heure, à petit bruit, j'épanche / Mes jours...* « Lettre », II, 6.

temps de l'énoncé, n'est pas mesurée.

Quant au rapport de répétition entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation, on se contentera ici d'une remarque concernant le caractère singulatif ou itératif des souvenirs. Si quelques poèmes remémorent un événement singulier, beaucoup relatent rites et habitudes : *Je l'entendais sous ma fenêtre / Jouer le matin doucement. [...] Le soir, comme elle était l'aînée, / Elle me disait : Père, viens !* (IV, 9)

La banalité de tels souvenirs (jugée mièvre parfois) est flagrante : non pas traits dignes des mémoires d'un homme célèbre, mais faits du quotidien le plus simple. Bien plus, ils s'inscrivent, par les déterminations temporelles qui les caractérisent, dans des séries : souvenirs du soir, souvenirs du matin, souvenirs d'été, souvenirs d'hiver... Or, l'une des particularités de cette organisation temporelle tient au fait que la disposition de plusieurs séries dans un même poème réintroduit une chronologie.

Le poème 9 des *Pauca meae*, que nous venons de citer, s'ouvre sur le souvenir du matin et s'achève sur celui du soir. Cinq strophes pour chacun et, entre les deux, *Nous jouions toute la journée*. L'unité temporelle du jour est donc reconstruite, de l'« aube pure » jusqu'au « coin des cieux » entrevu par la « fenêtre sombre » : *Et moi, par la fenêtre sombre / J'entrevois un coin des cieux !* C'est dans cette unité que le souvenir rassemble des faits appartenant, sinon à diverses époques²⁶, du moins à des jours différents – *Quelle fut bien ou mal coiffée, / Que mon cœur fut triste ou joyeux* – et les recompose en un tout. Loin de toute mièvrerie, l'émotion que produit cette plénitude tient à l'équilibre trouvé entre plusieurs mesures, celle de la journée, celle de la mémoire et celle du poème. S'il y a une grâce du souvenir, c'est peut-être, comme ici, lorsque le temps du monde, le temps de l'âme et le temps du poème correspondent et s'équivalent.

L'ordre du souvenir est, selon Bergson, « le mouvement même de la mémoire qui travaille »²⁷. Il apparaît, net et ample, dans certains

26. Il s'agit d'une question que nous ne pouvons pas traiter dans le cadre de cet article.

27. « S'agit-il de retrouver un souvenir, d'évoquer une période de notre histoire ? Nous avons conscience d'un acte *sui generis* par lequel nous nous détachons du présent pour nous replacer d'abord dans le passé en général, puis dans une certaine région du passé : travail de tâtonnement, analogue à la mise au point d'un appareil photographique. Mais notre souvenir reste encore à l'état virtuel; nous nous disposons simplement ainsi à le recevoir en adoptant l'attitude appropriée. Peu à peu

poèmes, le sixième du livre IV en particulier. Cela commence par un saut dans le passé (*Quand nous habitons tous ensemble*), mais tâtonnant et comparable à la mise au point d'un appareil photographique : la visée temporelle reste instable. Le point de vue interne commun au présent et à l'imparfait favorise des décrochages temporels opérés par l'utilisation du présent, à deux reprises dans les deux premières strophes. Si le premier – *Où l'eau court, où le buisson tremble* – peut s'assimiler à un présent de définition, le second, confirmé par l'indication finale de lieu, « Villequier », est nettement un présent d'énonciation : *Oh! comme l'herbe est odorante / Sous les arbres profonds et verts !* Cependant, ce présent ne suspend pas le processus de la mémoire. Il le relance au contraire, mais en partant d'une réalité sensible, l'odeur de l'herbe sous les arbres profonds et verts, sorte d'image synesthésique du souvenir où se superposent, à travers la vision et l'odorat²⁸, non seulement le présent et le passé, mais aussi la puissance vitale et la puissance mortifère du souvenir.

Puis les images du passé apparaissent par grappes, sans enchaînement. Leur brièveté les apparente à des instantanés photographiques, que le texte soit narratif (*Elle cherchait des fleurs sans cesse / Et des pauvres dans le chemin*. IV, 6), descriptif (*Oh! la belle petite robe / Qu'elle avait, vous rappelez-vous ?* IV, 6) ou qu'il comporte des propos rapportés (*Lorsqu'elle me disait : Mon père / Tout mon coeur s'écriait : Mon Dieu !* IV, 6). Elles forment ce qu'on peut appeler des souvenirs-médailles. Aucun ordre chronologique ou logique ne préside clairement à leur succession. Cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas d'ordre²⁹, mais il n'existe pas en dehors du poème et lui reste immanent.

il apparaît comme une nébulosité qui se condenserait ; de virtuel il passe à l'état actuel ; et à mesure que ses contours se dessinent [...], il tend à imiter la perception. Mais il demeure attaché au passé par ses racines profondes et si, une fois réalisé, il ne se ressentait pas de sa virtualité originelle, s'il n'était pas, en même temps qu'un état présent, quelque chose qui tranche sur le présent, nous ne le reconnâtrions jamais pour un souvenir. » (H. Bergson, *Matière et mémoire*, édition citée, p. 148).

28. Si l'odeur de l'herbe semble dans ce texte positive, l'image de l'herbe est très souvent associée chez Hugo à celle de la tombe : « Oh l'herbe épaisse où sont les morts » (IV, 2) ; « Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent » (IV, 15) ; « Derrière le mur blanc, parmi les herbes vertes, / La fosse obscure attend l'homme, lèvres ouvertes. » (VI, 3)

29. On ne suit donc pas sur ce point Joëlle Tamine et Jean Molino qui considèrent que les poèmes construits « par variation » « n'implique(nt) ni progression ni même ordre » (*Introduction à l'analyse de la poésie*, PUF, « Linguistique nouvelle », 1988, t. 2, p.121).

Elle faisait mon sort prospère,
 Mon travail léger, mon ciel bleu.
 Lorsqu'elle me disait : Mon père,
 Tout mon cœur s'écriait : Mon Dieu !

A travers mes songes sans nombre,
 J'écoutais son parler joyeux,
 Et mon front s'éclairait dans l'ombre
 A la lumière de ses yeux.

Elle avait l'air d'une princesse
 Quand je la tenais par la main;
 Elle cherchait des fleurs sans cesse
 Et des pauvres dans le chemin.

L'ordre du poème, s'il ne reproduit pas celui de la succession des faits – l'emploi de l'imparfait contribue à cette incertitude –³⁰, épouse le mouvement de la mémoire, non linéaire, avec ses ellipses, ses associations, et ses déplacements.

Enfin, le souvenir prend la forme d'un récit : il *s'actualise*, selon le terme de Bergson. A partir de la dixième strophe, avec la reprise de la conjonction de temps *quand*, le souvenir s'organise sous une forme narrative et comporte des étapes : *Quand la lune [...] / Brillait [...] / [...] nous allions [...] / Puis [...] / Nous revenions [...] / Nous revenions [...] / En parlant [...] / Elle était gaie en arrivant...* – La durée de l'énonciation s'allonge : trois strophes et deux vers. La reprise d'éléments du début (le premier vers commençait par *Quand* et la rime en /oi/ fait retour sur le même mot *bois*) relance le souvenir ; mais le mouvement de la mémoire s'épanouit cette fois en une vision du passé où il est, tout à la fois, détaché du présent (à la rime avec le même *bois*, *ces beaux mois* remplace *nos collines d'autrefois*) et vu comme un présent dans la durée du temps qui passe : *Comme nous allions dans la plaine! / Comme nous courions dans les bois !*³¹

30. L'imparfait ne suffit pas, à lui seul, à faire progresser une action. Une suite de procès à l'imparfait renvoie à une même époque sans qu'on puisse en tirer de conclusion sur l'ordre de succession des procès dans le temps de l'histoire. Au contraire, une suite de verbes au passé simple (ou au passé composé), même en l'absence d'indication temporelle, est censée reproduire l'ordre de succession des procès dans le temps de l'histoire.

31. Ce que souligne le mode d'action des deux verbes, des verbes d'activité qui n'impliquent aucune borne. Le mode d'action (*Aktionsart* ou mode lexical) de « courir » et « aller » les rattache aux verbes d'activité : « des situations qui ont une certaine durée, qui subissent un changement dans l'intervalle de temps pris en considération, mais qui n'ont pas de borne inhérente après laquelle elles ne peuvent

Au fil du poème, un changement affecte donc la temporalité du souvenir. Le mouvement de la mémoire, dont le poème rend compte dans son propre déroulement, va dans le sens d'une narrativisation croissante ; le souvenir acquiert une durée interne et le temps de l'énoncé, dans sa durée, est signifié par la durée de l'énonciation. Les anaphores s'en chargent ; à celle qu'on vient de citer, s'ajoute cette autre :

Nous revenions par la vallée
En tournant le coin du vieux mur;

Nous revenions, cœurs pleins de flamme,
En parlant des splendeurs du ciel.

Sans se confondre avec une perception, le souvenir s'actualise et tend à envahir la conscience présente. La fin du poème, on l'a signalé, rompt ce mouvement : *Toutes ces choses sont passées / Comme l'ombre et comme le vent !*

Poèmes strophiques, poèmes non-strophiques

Dernière caractéristique des poèmes du souvenir : sous une grande diversité de formes (quatrains, sizains, tercets, avec des systèmes de rimes variés et complexes), ils sont majoritairement strophiques : « Lise », « Vieille chanson du jeune temps », « Aux Feuillantines », « A M^{elle} Louise B », « Quand nous habitons tous ensemble », « Elle était pâle et pourtant rose », « O souvenirs ! printemps ! aurore ». Deux seulement font exception.

Cette surreprésentation de la forme strophique, puisque les poèmes strophiques et non-strophiques sont en nombre sensiblement égal dans *Les Contemplations* et que la proportion demeure si l'on compte, non les poèmes, mais les vers³², prouve un lien réel, dans *Les*

plus continuer. » (C. Veters, *ouvrage cité*, p. 105)

32. Sur les 158 poèmes que contient le recueil, 83 sont non-strophiques, 75 sont strophiques et 2 sont mixtes – « La chouette » (III, 13) et « Ce que dit la bouche d'ombre » (VI, 26). Si l'on prend en compte le nombre total de vers, la conclusion est la même, avec un léger avantage pour la forme non-strophique : 51 %, soit exactement, 5702 vers sur les 11181 vers du recueil. Nous avons utilisé le décompte de vers donné par Mohammed Chetoui dans sa thèse, *Métrie et syntaxe dans Les Contemplations de Victor Hugo*, Presses universitaires du Septentrion, 1997, p. 286-294.

Contemplations, entre l'expression du souvenir et la strophe. Il reste, pour le moment, propre à une oeuvre, à l'imaginaire d'un auteur et à son écriture³³, mais se fonde sur les caractères qui définissent l'une et l'autre forme, le système des rimes et l'utilisation du « blanc » en particulier.

Le poème non-strophique, invariablement composé de la succession de distiques de rimes suivies, est continu ; le poème strophique, au contraire, construit sur l'alternance de strophes et de « blancs »³⁴ et sur un système de rimes variable et plus complexe, procède par ruptures et retours, par mémorisation et anticipation, sur l'axe vertical du texte. A la continuité de l'un s'oppose une certaine discontinuité de l'autre³⁵. Il y a, dit Michel Grimaud, des formes strophiques qui sont mieux adaptées aux « mouvements de certaines pensées »³⁶. La strophe, à la fois comme unité structurelle et comme composant du poème, a cette *disposition* qui la rend harmonique, dans *Les Contemplations*, au souvenir lorsqu'il s'offre sous les structures qu'on a dites.

La construction du passé passe par la discontinuité strophique. Le mouvement de la mémoire, on l'a vu, suit globalement celui du poème ; la strophe, au sein de ce tout, fixe un moment de ce mouvement, en une sorte d'arrêt sur image. Elle dispose le souvenir fragmentaire isolé par le « blanc », tout en le rattachant au geste

33. Dans *Les Contemplations*, les poèmes du souvenir sont strophiques alors que les poèmes de la contemplation sont non-strophiques. On pense à « Mes deux filles », « Le firmament est plein de la vaste clarté », « Unité », « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin », « Eclaircie », « *Nomen, Numen, Lumen* »...

34. Certes, le « blanc » n'est pas indispensable à la strophe et ne figure pas dans la définition qu'en donnent les métriciens. Cependant, Hugo fait toujours alterner dans ses poèmes strophiques le texte et le blanc, y compris dans le manuscrit des *Contemplations*. On connaît par ailleurs son attention à la mise en page et à la typographie. Dans ces conditions, les « blancs » sont, à nos yeux, des éléments de définition du poème strophique.

35. Il nous semble essentiel de maintenir l'opposition entre poème strophique et poème non-strophique. Leur point commun, à savoir la récurrence d'un système de rimes (noté par B. de Cornulier (abab)ⁿ, (aa)ⁿ ou (abba)ⁿ), suffit à ses yeux pour que la métrique ne les distingue pas ; mais il n'annule pas les différences. Voir B. de Cornulier, « La strophe classique à la lumière des *Contemplations* », dans *Victor Hugo, 2. Linguistique de la strophe et du vers*, textes réunis par B. de Cornulier, J. Gardes-Tamine et M. Grimaud, Minard, La Revue des Lettres Modernes, 1988.

36. Michel Grimaud souligne que « l'étude de l'organisation strophique d'un poème indique déjà certaines tendances du sens [...] Certains schémas calquent mieux les mouvements de certaines pensées. » (*Pour une métrique hugolienne*, textes de Ténint, Aae, Martinon, introduction de M. Grimaud, Minard, « Reprint érudition poche », 1992, p. 23.

mémoriel. L'alternance entre strophes et « blancs » et celle des rimes autorise les aller et retour entre passé et présent qui génèrent l'image du passé.

Le contre-exemple d'un poème non-strophique « Oh! Je fus comme fou dans le premier moment... » (IV, 4), qui appartient néanmoins à la série du souvenir, peut contribuer à valider notre analyse. Le poète dit son incapacité à admettre l'événement ; le poème l'incapacité à instituer le passé comme passé :

Oh ! Je fus comme fou dans le premier moment,
Hélas ! et je pleurai trois jours amèrement.
[...]
Il me semblait que tout n'était qu'un affreux rêve,
Qu'elle ne pouvait pas m'avoir ainsi quitté,
Que je l'entendais rire en la chambre à côté,
Que c'était impossible enfin qu'elle fût morte,
Et que j'allais la voir entrer par cette porte !

La valeur du passé simple initial, assez rare, qui devrait mettre à distance les événements passés, est d'emblée contrecarrée par les interjections *oh* et *hélas* qu'on a déjà commentées. Le poème apparaît ainsi comme une tentative pour se détacher du passé et en faire l'objet d'un récit ; tentative désespérée : il envahit le présent au point de sembler se confondre avec lui à la fin.

Oh! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !
Tenez ! voici le bruit de sa main sur la clé !
Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute !
Car elle est quelque part dans la maison sans doute !

Sans doute le texte reporte-t-il au passé, comme dans un récit, l'illusion tenace que Léopoldine est vivante. Mais elle semble se reproduire encore au moment même où le poète écrit et le discours direct *Tenez! voici le bruit de sa main sur la clé!* tend à figurer comme présent l'événement pourtant passé. Surtout, le « blanc » qui sépare les quatre derniers vers, remarquable dans un poème non strophique, induit un déplacement temporel vers le présent qu'entérine l'interjection initiale *Oh ! que de fois j'ai dit : Silence ! elle a parlé !* Mais au lieu de valoir pour renvoi du passé vers le révolu, il n'ouvre qu'à la répétition de l'illusion qui constituait déjà le corps du poème. Plus accentuée encore, car l'imparfait disparaît, le présent s'impose, confondant le temps de l'énoncé avec celui de l'énonciation. Et la mémoire se renverse tragiquement en attente d'une venue imminente :

Attendez ! elle vient ! laissez-moi, que j'écoute ! / Car elle est quelque part dans la maison sans doute !

Bref, le récit de souvenir au lieu de représenter le passé, le répète, le rejoue, l'actualise ; et l'absence de la strophe vaut pour impossibilité de représenter le passé comme passé.

Élément essentiel de la pensée et de l'imaginaire de Hugo, le temps ne s'absente pas des *Contemplations*. Aucune a-temporalité lyrique ne s'y offre en succédané de l'éternité. Même dans ces poèmes du souvenir où la grâce de Léopoldine fait toucher au paradis de l'enfance, le temps retrouvé reste du temps.

Le défaut d'intrigue et de temps daté ne donne pas congé à la temporalité. Seulement le temps construit dans ces poèmes s'apparente, loin du temps mesuré, à la durée bergsonnienne³⁷. Mais sa perception demande l'examen d'autres constituants linguistiques que le temps des verbes : l'aspect, les répétitions syntaxiques ou prosodiques, l'ordre du poème dans son déroulement, la strophe et même le non-écrit, le « blanc ».

Enfin, en analysant le mouvement du poème comme celui d'une pensée, on voudrait avoir esquissé ce qu'est cette « narrativité propre au poème »³⁸ dont parle Meschonnic et qui dément la conception atemporelle de la poésie lyrique. Au-delà, une perspective plus large se dessine : étudier, dans la poésie, des phénomènes temporels constitutifs de l'acte de parole dont la fonction ne serait pas de dater le temps de l'énonciation mais, selon l'étymologie du mot *rythme* telle que l'analyse Benveniste³⁹, de disposer ce qui est en mouvement.

37. Voir par exemple H. Bergson, *La perception du changement* (1911), repris dans *La Pensée et le mouvant* (1934), PUF, 1959.

38. H. Meschonnic, *Pour la poétique IV, Ecrire Hugo*, Gallimard, 1977, volume 1, p. 16.

39. E. Benveniste, « La notion de *rythme* dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale*, 1966, volume 1, p. 327-335. Benveniste n'a pas développé cette étude. Cet article est cependant le point de départ d'une réflexion sur le rythme, à laquelle se réfèrent ceux qui, comme Meschonnic, cherchent à définir le rythme non comme une mesure extérieure à l'objet considéré mais comme une disposition ou une configuration du phénomène langagier, dans son existence passagère. C'est alors le texte entier qui participe de l'énonciation.